ИСКУССТВО КИНО

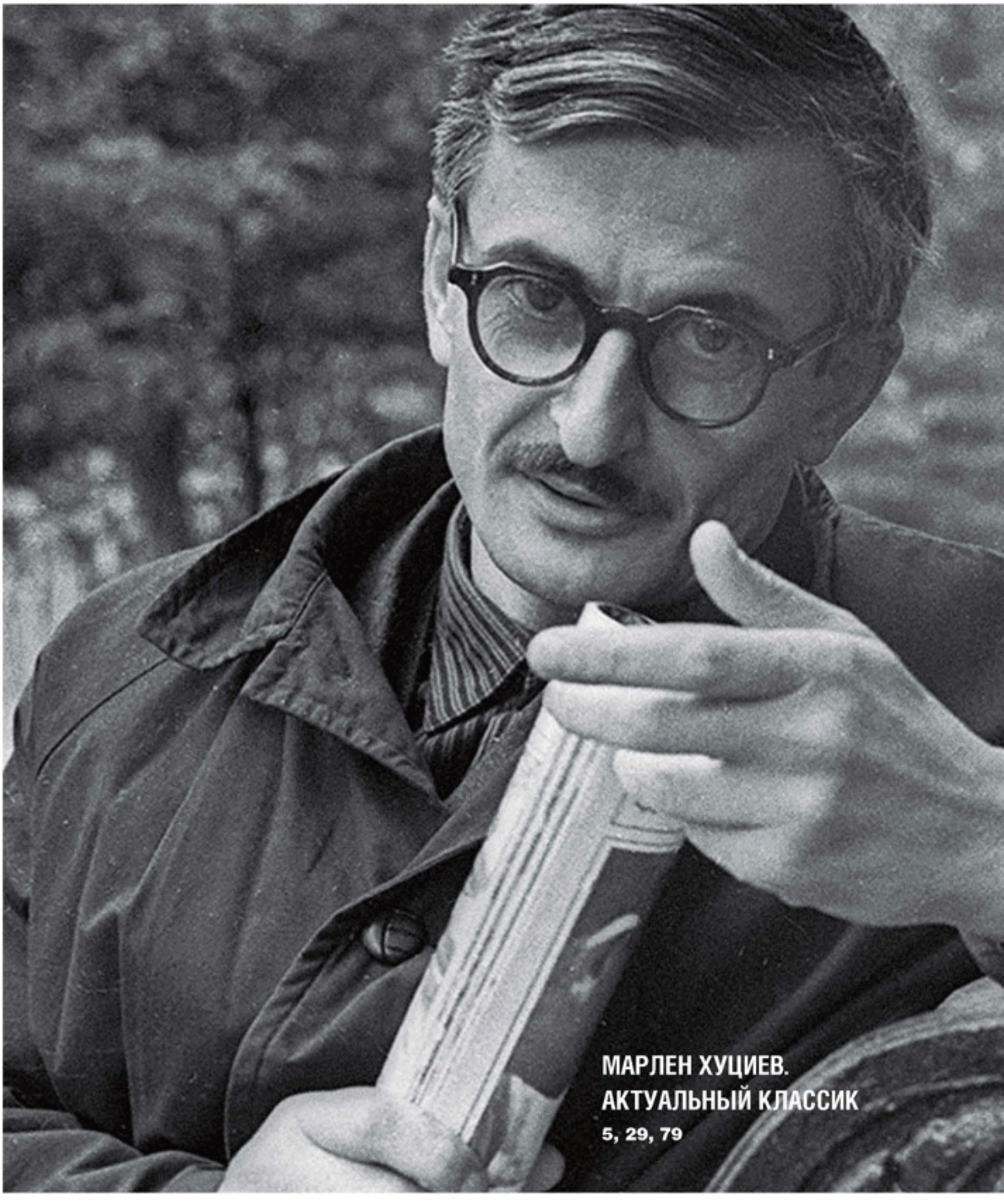
9

№9 **СЕНТЯБРЬ 2015** www.kinoart.ru

ТРУП ТВОЕГО ЖЮРИ_**121**

ФИЛЬМ – ОТКРЫТАЯ СИСТЕМА_**131**

ЯКОБ ДИЛЬ: ДРУГ МОЙ – ВРАГ МОЙ_**143**



МАРЛЕН ХУЦИЕВ.
АКТУАЛЬНЫЙ КЛАССИК

5, 29, 79

Марлену Хуциеву – 90. Отмечая юбилей великого новатора, мы предложили его коллегам, режиссерам разных поколений, рассказать, почему, на их взгляд, произведения мастера мы продолжаем переживать как актуальные («Крупный план. Хуциев. Актуальный классик»). Над этим вопросом размышляют и критики, которые сегодня смотрят его давние картины, – с учетом исторической дистанции, мирового и российского кинематографического контекста, особенностей современного восприятия («Крупный план. Хуциев. Смотрим сегодня»). О том, как были встречены общепризнанные шедевры «Застава Ильича» («Мне двадцать лет») и «Июльский дождь», как реагировали на критику Хуциев и Шпаликов, напоминают стенограмма заседания худсовета Киностудии им. М.Горького, выступления известных советских кинематографистов («Крупный план. Хуциев. Главные фильмы»).

«Комментарии» вновь обращаются к волнующей нас теме кризиса института жюри – фестивалей, конкурсов, премий, призванных задавать направления, улавливать тенденции, открывать имена.

«Разборы» посвящены осмыслению онтологической особенности кино как открытого искусства, предъявляющего готовое произведение – фильм – в его незавершенности, в виде черновика, который и время, и индивидуальный зрительский взгляд наделяют новыми смыслами.

Интервью замечательного немецкого актера Якоба Диля – рассказ не только о съемках фильма «Милый Ханс, дорогой Петр», где он сыграл главного героя, но и о принципах работы на съемочной площадке в Германии и России («Имена»).

«Чтение» знакомит с новым автором: «Моделлер» – дебют кинодраматурга Дарьи Варденбург.

На обложке: Марлен Хуциев

КРУПНЫЙ ПЛАН. ХУЦИЕВ. АКТУАЛЬНЫЙ КЛАССИК

5 **БЕЗ ПАФОСА**
Хуциеву – 90. Поздравляют режиссеры

17 ОЛЕГ ДОРМАН
ПОСЛЕ УРОКОВ
Записки выпускника мастерской Хуциева

25 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
В ГОСТЯХ У ВЕЧНОСТИ
«Хуциев. Сериал», режиссер Петр Шепотинник

КРУПНЫЙ ПЛАН. ХУЦИЕВ. ГЛАВНЫЕ ФИЛЬМЫ

29 **«РЕЧЬ ИДЕТ О ГЕРОЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»**
Обсуждение режиссерского сценария «Застава Ильича» (1961)

54 **«МНЕ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ»**
Обсуждение фильма (1965)

67 ЛЕВ РОШАЛЬ
ИЮЛЬСКИЙ ДОЖДЬ, ДОЖДЬ, ДОЖДЬ... СЛОВ
Глава из неопубликованной книги «Кинорежиссер Марлен Хуциев»

КРУПНЫЙ ПЛАН. ХУЦИЕВ. СМОТРИМ СЕГОДНЯ

79 ИГОРЬ САВЕЛЬЕВ
КОНЕЦ СЕЗОНА
Фильмы разных лет

86 ЕЛЕНА СТИШОВА
ЛЕЙТЕНАНТЫ ПОБЕДЫ. АРХЕОЛОГИЯ
«Был месяц май»

РЕПЕРТУАР

95 НИНА ЦЫРКУН
МАРСИАНСКАЯ ХРОНИКА
«Марсианин», режиссер Ридли Скотт

100 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
В ЗОНАХ ТУРБУЛЕНТНОСТИ
Владивосток- 2015

110 НИНА ЦЫРКУН
ЧТО ТЕПЕРЬ УЧИТЕЛЬ ПРОПИЛ
«Клинч», режиссер Сергей Пускепалис

114 ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ
ПРЯМАЯ РЕЧЬ
Екатеринбург-2015
«Не стреляйте в оператора!», режиссер Валерий Тимощенко
«Перемирие», режиссер Константин Смирнов

КОММЕНТАРИИ

121 ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
ТРУП ТВОЕГО ЖЮРИ
Киносудьи – зачем?

125 ЮЛИЯ БЕДЕРОВА
НЕТ ТАКОГО ОРГАНА
Кто знает, как играть Шопена

РАЗБОРЫ

131 МАРИЯ ЩЕРБАКОВА
ЧЕРНОВИК
Фильм – открытая система

ИМЕНА

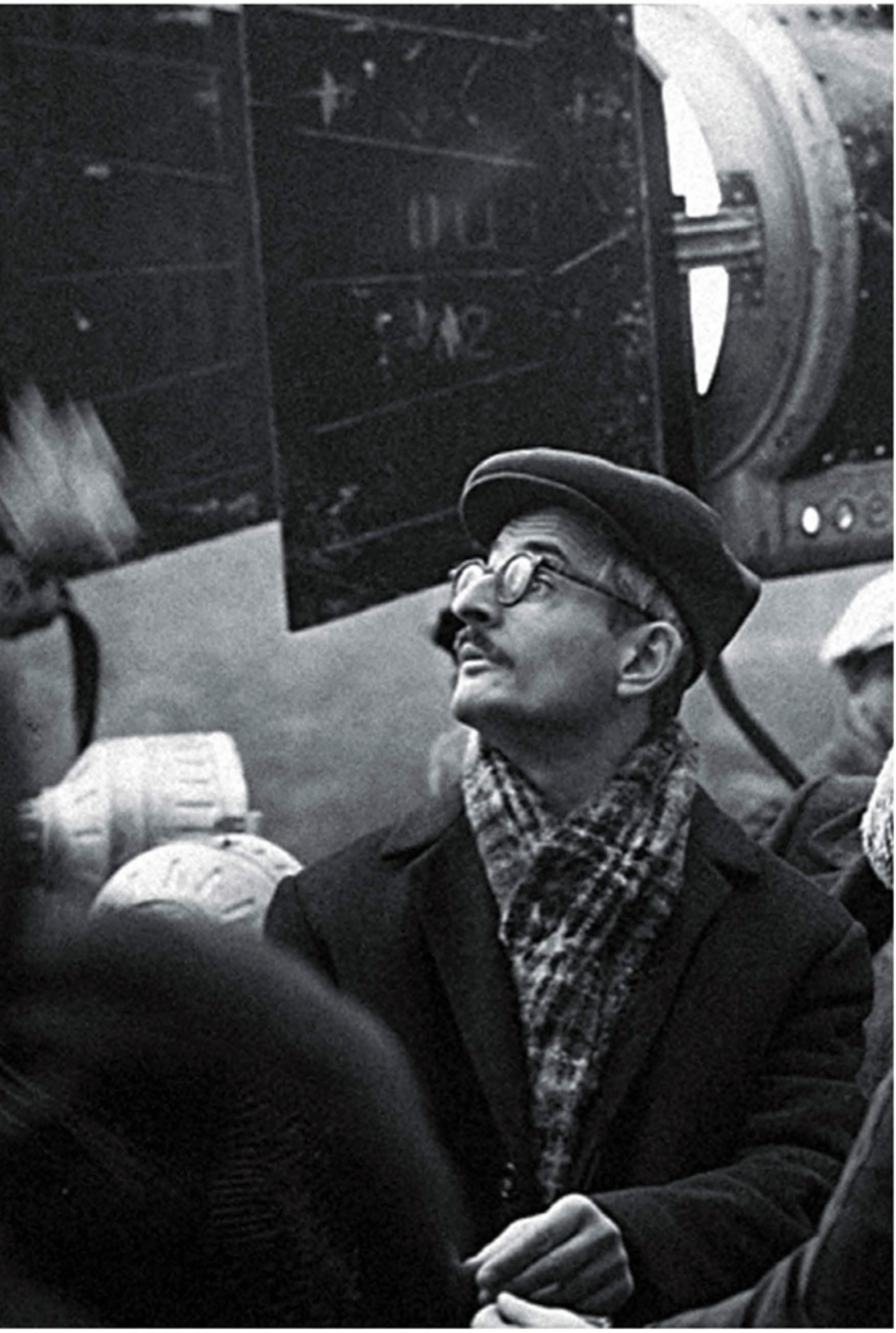
143 ЯКОБ ДИЛЬ
КОГДА РЕЖИССЕР СТАНОВИТСЯ ВРАГОМ
Интервью ведет Марина Торопыгина

ЧТЕНИЕ

153 ДАРЬЯ ВАРДЕНБУРГ
МОДЕЛЛЕР
Сценарий

172 Аннотации научных статей

174 SUMMARY



КРУПНЫЙ ПЛАН

ХУЦИЕВ. АКТУАЛЬНЫЙ КЛАССИК

БЕЗ ПАФОСА

Есть классики, чье творчество в разные эпохи становится на удивление актуальным, даже злободневным, в чьих работах, созданных в далеком прошлом, неожиданно проступают сущностные черты настоящего. Сегодня совершенно очевидно, что один из таких классиков — Марлен Хуциев. Поэтика режиссера, стилистические открытия его главных фильмов, авторский взгляд на отношения человека с миром, в котором он живет, с памятью и традициями сегодня воспринимаются как необходимые и точные высказывания о нашей жизни.

Искусство Хуциева, оказавшее огромное влияние на многих советских и постсоветских художников, на зарубежных коллег, — это живое искусство. Новаторский язык его картин поражает созвучностью современным поискам мирового авторского кино.

О причинах актуальности кинематографа Хуциева, о природе обаяния личности размышляют коллеги-режиссеры, критики, ученики мастера. А стенограммы обсуждения его картин свидетельствуют о времени, когда Марлен Мартынович снимал и сдавал руководству свои фильмы, позже объявленные классикой мирового кино.

Вадим Абдрашитов

Для меня Марлен Хуциев – лучший режиссер в отечественном кино. Делаю ударение на слове «кино». Он, безусловно, выдающийся кинохудожник.

Родовым проклятием кинематографа является его фактографичность, однозначность любого изображения. Этим кинематограф отличается от литературы, где любое слово, любая фраза вызывают облако, если не тучи, ассоциаций, что и обеспечивает литературному тексту возможность ме-

←
Марлен Хуциев

тафорического, поэтического звучания. Вообще говоря, возможность существования поэзии как таковой. Естественно, ассоциации у каждого читателя свои, это зависит как минимум от культурного багажа, начитанности и прочего. Во всяком случае, в литературе отсутствует вот эта самая однозначность слова. У тебя оно вызывает одну ассоциацию, у меня – другую.

Но в кинематографе мы смотрим одно и то же изображение. Разумеется, мы по-разному его воспринимаем, но все же однозначность экрана – это то, с чем имеет дело кинематограф со дня своего рождения. Ясно, что чем выше уровень литературы, тем менее возможно «взять» ее нашим грубым, кинематографическим способом. Ну как адекватно экранизировать Бунина, Платонова, Чехова? Никакая поэзия не может быть освоена напрямую кинематографом. Это означает, что киноискусство должно иметь – и, в принципе, имеет – собственный язык. Кинематограф не должен претендовать на литературное оформление, звучание своих произведений.

Кино – это свой язык, своя поэтика. Поэзия, когда случается. Я вообще думаю, что кинопоэтика как таковая или, если брать кинематографический язык, не более чем на одну десятую использует собственные возможности для выражения некоей кинематографической идеи, мысли, эмоции. Кинематограф еще находится в самом, что называется, детском периоде своего развития – под этим подразумеваю развитие киноязыка и кинопоэтики. Все еще впереди.

Кто же разрабатывает киноязык? Кто занимается вопросами «языкознания», зачатия, развития этого языка? Только *кино*режиссеры. Когда мы говорим, что кинорежиссер – лишь тот, у кого есть свой кинематографический язык, это совершенно справедливо. Появляется крупный режиссер – появляется своя кинематографическая поэтика. В этом смысле Марлен Хуциев, безусловно, исключительный кинематографический автор. Это режиссер, у которого своя, абсолютно кинематографическая поэзия. Ее невозможно выразить словами. Если фильм можно воспроизвести, пересказать словами, это все-таки не только кинематографическая поэтика, но еще и литературная, театральная, телевизионная, не знаю. И только тогда, когда появляется некое кинематографическое произведение, высказывание, которое невозможно выразить литературным языком, появляется настоящий кинематограф.

У Марлена Мартыновича много шедевров, много внутри них эпизодов, строчек, рифм, двустиший, четверостиший – поэм, которые, повторяю, невозможно переложить на другой язык – не кинематографический. Пересказать. Его фильмы можно только видеть, воспринимать с экрана. Хуциев – создатель уникального, личностного киноязыка. Кинопоэт.

Стихотворные размеры его фильмов – разные, если так можно сказать. Но почти все его картины, безусловно, поэтические произведения. Некоторые эпизоды, вырванные из контекста фильмов – это абсолютно наглядно можно показать, все те, кто помнит его фильмы, с этим согласятся, – как бы не несут сюжетной нагрузки. Но только на первый взгляд. На самом деле они являются не то что слагаемыми сюжета, но содержанием его фильмов. Без них кинопоэтическое произведение не состоялось бы. В «Июльском

дожде», например, утренний разъезд троллейбусов не сюжет развивает, а решает куда более важную задачу – создает поэтическое пространство картины. Так же, как тот знаменитый проезд лошадей в грузовике, как забытый транзистор в панораме утренних берез, съезд посольских гостей и так далее.

Или в «Заставе Ильича» – игра в футбол. Проходы по осеннему бульвару – поразительная вещь. Это не просто проход друзей. Это создание той самой поэтической, в буквальном смысле слова, атмосферы. Первомайская демонстрация – не просто знакомство героя с героиней, а нечто гораздо большее. Повторяю, во всех этих случаях экранная реальность – это поэтическое пространство. Не зря Феллини называл его кинопоэтом.

Михаил Ромм в письме к Сергею Герасимову накануне их затеи с созданием учебника кинорежиссуры в виде диалога двух мастеров – Герасимова и Ромма, – размышляя о стартовых представлениях и говоря о киноязыке, совершенно справедливо первым называет Хуциева. Конечно, так оно и есть. Поэтому не случайно Марлен Хуциев так гениально работает с музыкой для своих картин, как никто другой не умеет. В этом смысле он создает просто шедевры. Начиная от лирики «Весны на Заречной улице» до абсолютно барочной музыкальной фонограммы в «Июльском дожде» и, если так можно сказать, эпической лирики в «Был месяц май», где музыкальная фонограмма просто фантастична по своей эмоциональной наполненности.

Я видел, как он работает с музыкой: мастер решает проблемы сдвига магнитной фонограммы относительно оптической на один, на два кадра. Он каким-то невероятным поэтическим чутьем чувствует сочетание изображения и музыки. Хуциев создал шедевры музыкального решения фильмов. Это надо просто изучать, как, вообще говоря, любой шедевр. Он в самом чистом виде является, безусловно, первым, а в каком-то смысле, может быть, единственным кинопоэтом отечественного кинематографа.

Бакур Бакурадзе

Хуциев пишет стихи и поэмы языком кинематографа.

Он человек, слова которого возникают у тебя в голове самостоятельно.

Марлен всегда где-то далеко, но он никогда никуда не исчезает из твоей жизни.

Мой учитель Марлен Хуциев. Кинопоэт. Я благодарен.

Александр Зельдович

Я говорил с Хуциевым один-единственный раз. Это было в Госкино в конце 90-х, в приемной, по-моему, Голутвы. Мы ждали – в очереди, приемная была маленькая, пара кресел. Я не смог удержаться и спросил его: в нача-

ле «Июльского дождя» длиннющая панорама, и все прохожие отрежиссированно смотрят в камеру, считайте, в лицо зрителю. Такую массовку собрать даже в те времена было нельзя, и я не мог понять, как это было сделано. Короче, я его спросил. Он сказал, что очень просто – на операторской машине стоял второй режиссер и орал в мегафон: «Внимание! Идет съемка! Просим никого не смотреть в камеру!» И, естественно, все смотрели!

Это сам по себе выдающийся кадр, но за ним стоит большая авторская философия – люди в зале смотрят на людей на простыне экрана, а те смотрят на них. Люди на людей. За этим два важных утверждения: вы, которые в зале, – вы не аудитория, не зрители, а люди. Мы вам показываем не персонажей, не героев, а людей. Вы смотрите сами на себя. Естественно, что люди на экране, при всей их подлинности и жизнеподобности, были не документальны. Они были художественно сконструированы в соответствии с идеологией автора. И эта идеология была отчетлива – насколько я могу ее прочитать, – она была позитивно левой. Левой не в смысле критики капитализма, а в смысле утверждения социализма с самым человеческим лицом. Во что автор, как мне представляется, искренне верил. Люди на экране были свободны от потребительского прагматизма, они конкурировали лишь как характеры и таланты разного масштаба, они были при этом объемны, не циничны, полны качественного идеалистического воздуха, устремлены в будущее, наделены воздушной перспективой наступающего и цветущего завтра.

Эта идеологическая наполненность, или вера, составляет содержательный фундамент всех картин Хуциева. И именно эта содержательность, привязанность к содержанию, к создаваемой по миллиметрам конструкции мира диктует и делает осмысленной невероятный кинематографический инструментарий. Там всё – кино. И оно создается всеми имеющимися на тот момент средствами, выбором оптики, характера панорамирования, точкой съемки, ракурсом, темпом монтажа. Все эти средства выглядят невероятно естественно оттого, что никогда не умозрительны, а всегда опираются на содержание, на декларацию и воплощение той философии и веры, о которой я только что написал.

Так же создается существование персонажей, очень органичное и вроде бы простое. На самом деле вовсе не простое, потому что эти персонажи – свободны. Актеры играют свободных людей. При советской власти это была почти невыполнимая технологическая задача. Вспомните, как наши актеры играли европейцев и американцев – это всегда было страшно неестественно. Я помню, как Анатолий Васильев бился с этой задачей несколько лет, когда в начале 80-х ставил «Серсо». У Хуциева она всегда решена, и не видно за этим режиссерского усилия – он как-то умел добывать из советского человека свободу. Хотелось бы узнать – как.

И пусть поработал бы с массовкой побольше, с каждым человеком – на том, что теперь называется «постсоветским пространством». Жаль, нельзя.

Я иногда пересматриваю его фильмы, недавно посмотрел снова «Был месяц май». Первая часть выглядит сейчас совершенным авангардом. Это мастерство моцартианского качества и уверенности, которое выражает

мысль – простую и емкую, кино вряд ли способно выражать сложные мысли, но емкие может, и – веру. Авангардизм – это всегда искусство, направленное в завтра. Сейчас ни в России, ни в мире никто не говорит о «завтра» (я не о жанрах и не о фантастике) – никто его, завтрашний день, не зовет. Никто не занят утопией. Хуциев – это утопия высочайшей пробы. И поэтому сегодня возникает чувство острой необходимости в его кинематографе.

Иля Малахова

Марлен – это такой большой волшебник в маленьком человеке. Он абсолютно точно из времени, где все настоящее, особенно чудеса. Он сам персонаж песен Окуджавы, вышедший из трехаккордной песенки в объем Толстого. Не связавший себя бренностью. Движения души – вот чем он дышит. Когда я была студенткой, он, как щедрый волшебник кино, подарил мне дорогой образ – образ старика на балконе в грозу, в восторге ощупывающий воздух из «Послесловия», невероятно сыгранный Пляттом. Марлен для меня – это он, и он всегда со мной, на балконе многоэтажки напротив. Это чудо, что он есть здесь, с нами, со мной. Большой волшебник с ясными глазами ребенка.

Александр Митта

Сейчас все знают, что 60-е были началом активной оттепели. Но для нас, студентов ВГИКа, это была весна. Молодежь заняла режиссерские позиции на киностудиях, где до того по десять лет не было режиссерских дебютов у помрежей и ассистентов с вгиковским образованием. После «Весны на Заречной улице» Марлен Хуциев стал нашим примером и ориентиром. В его следующем фильме «Два Федора» выбеленный в блондина Шукшин был в главной роли. Всеобщий любимец, красавец гитарист Петр Тодоровский – оператор фильма. Андрей Тарковский занял место практиканта, о котором мечтали все. Студенты готовили самостоятельные дебюты. И в каждом было одухотворяющее влияние ветра свободы, которым веяло от картин Марлена Хуциева.

Марлен – человек стальной, но деликатный. Новые идеи возникали у него с ошеломляющей яркостью. Съемки вечера поэтов в Политехническом музее действительно стали на студии событием для всей Москвы. И оно было не единственным. У Андрея Кончаловского в фильме «Дворянское гнездо» три лучших художника – Алик Бойм, Коля Двигубский и Михаил Ромадин построили три ошеломительно прекрасные декорации. Это были шедевры киновыразительности, для них надо было строить музей. Когда на студии снимали Тарковский, Кончаловский, Швейцер – поднимался общий уровень работы всех. В каком еще кинематографе музыку к фильмам писали одновременно Дмитрий Шостакович, Альфред Шнитке, Георгий Свиридов, Вениамин Баснер, Моисей Вайнберг и Борис Чайков-

ский – лучшие филармонические композиторы своего поколения?! Все это наполняло фильмы подробностями искусства.

В 60-е мы все активно снимали и встречались на бегу в бесконечно длинных коридорах «Мосфильма». Как-то раз Марлен Хуциев остановил меня вопросом: «У меня один персонаж похож на тебя: знает все про все, ты не покажешь, как его сыграть актерам, чтобы было с юмором?» – «Марлен, я на своих съемках занят…» – «Да это на десять минут. Мы свет подготовим и в один дубль безответственно покажешь». Через день ассистентка Хуциева позвала в павильон. Я близко к тексту сказал какую-то глупость и убежал в свою группу. Недели через две Марлен встретил меня в столовой: «Саша, поздравляю, худсовет утвердил тебя на роль, в которой ты пробовался!» – «Да не пробовался я! Тебе показал то, что ты просил. Я занят! Сниматься не буду. Сам снимаю…» – «Ты не понял? Тебя утвердил худсовет объединения и дирекция студии! Да мы тебя снимем так, что ты и не заметишь». Пошла обработка… И я понял, что такое попасть в дружеские клещи Хуциева. Этот «один дубль» отобрал у меня две весны и одну осень.

Хуциев не начинал снимать, пока кадр не приобретал очертания натуральной жизни. Всё – до кошки в глубине двора и прохожих на горизонте… Никаких случайностей. При этом надо понимать, что мы снимали на технике, которую сегодня можно показывать в историческом музее. Все пространство должно быть пробито светом огромных прожекторов-дигов, каждый весом по триста-пятьсот килограммов. Только под таким излучением на пленке появлялся полноценный контраст света и тени.

Все наше поколение только начинало свой путь, режиссеры снимали свои принципиальные картины, с которыми входили в жизнь…

Кино тогда еще не разделялось на мейнстрим и артхаус. У Хуциева одной из главных идей было насытить простой сюжет полнотой окружающей жизни. Никак не помогать истории, а войти в контакт со зрителями. Чем больше надо догадываться, тем лучше зрители смогут понять фильм. Вокруг героев все время возникал какой-то балет разнообразных фриков. Марлен тратил на каждый «случайный» эпизодик не меньше времени, чем на главных героев. Сюжет двигался в окружении полноты жизни. Моя идея была противоположна: надо непрерывно рассказывать историю, причем только главное… Как-то на съемке, желая наставить Марлена на путь истины, я шел к нему с очередным предложением… И услышал, как он, не глядя на меня, говорит: «Ко мне идет Митта, уведите меня в лес…»

Он сказал: «Если ты захочешь меня снимать, я тебя замучаю советами». – «А вот и нет! Я тебе завяжу глаза, и ты ничего не поймешь». Так я и сделал. В картине «Гори, гори, моя звезда» Марлен сидит с завязанными глазами и пытается убить главного героя. При этом его персонаж не понимает, что он единственный, кто ведет себя по полной программе ненависти к врагу. А три других офицера играют в ненависть, благородство, безрассудство, заняты «искусством имитировать». Эта сцена имела непредсказуемые последствия. Я позвал для нее трех режиссеров: Володю Наумова, Константина Воинова и Марлена, чтобы враги белые были с интеллигентными лицами. Но в это время Андрей Тарковский в роли бело-

гвардейца сжег в топке паровоза главного героя фильма «Сергей Лазо», где Андрей был одним из авторов сценария. И министр культуры возмутился: «Что за моду завели режиссеры?! Нацепят белогвардейские погоны и убивают героев-коммунистов!»

«Гори, гори, моя звезда» положили на полку. Усилиями Олега Табакова, игравшего в ней главную роль, вскоре выпустили, но с ограничениями: никаких фестивалей, никаких премьерных показов, только отрицательные рецензии и показ за Садовым кольцом (как репрессированную за 101-й километр). Тогда Москва была маленькая, за Садовым кольцом начинались районы окраины. Но мы были рады, что хоть так увидели свет. И кстати, критика проявляла солидарность: никто целый год нигде не написал о фильме ни строчки. Зрители фильм сами отыскивали. А Марлен Хуциев сыграл в нем свою лучшую роль в кино, вдобавок единственную комедийную. Очень жалко, что он к своему таланту актера отнесся без внимания, а мог бы стать настоящей звездой.

Юмор Марлена исходит из серьезности отношения к важнейшим вопросам жизни. Это выражалось во всем, но, конечно, прежде всего в том, как он снимал фильмы. Во время съемок «Заставы Ильича» я часто с ним встречался. Он работал круглые сутки. Днем думал только о съемках, ночью видел сны о фильме, по утрам и вечерам прорабатывал варианты. Гена Шпаликов и оператор Рита Пилихина пребывали при нем неотлучно с раннего утра до позднего вечера. И они всегда находили темы для обсуждений – не каких-то тем мирового кинематографа, а конкретных подробностей своей работы: диалогов, мизансцен, светотеневого рисунка, звукового сопровождения, тех или иных шумов, доносящихся с разных сторон. В фильме оседала малая часть творческих решений. При этом все снималось, как впервые увиденное, спонтанное, импровизационно родившееся. Эта непосредственность и одержимость притягивали к Марлену всех, кто с ним сталкивался.

Я, помню, приходил к нему с намерением получить совет. И каждый раз попадал на одну фразу: «О, слушай, я хочу посоветоваться с тобой. Мне надо снять пустую Москву, но она бывает пустой только на рассвете, до пяти утра, как тут…» – и дальше следовали различные варианты этой съемки. Никакой совет ему, конечно, не был нужен, а нужен был диалог, чтобы еще раз проверить собственное решение.

Он был худ, как дистрофик. Конечно, не пил и почти не ел. Сергей Герасимов, представляя его, сказал: «В нем сорок два килограмма, но это сорок два килограмма таланта и ничего другого».

Алексей Попогребский

Вряд ли есть другой режиссер, с которым я находился бы сегодня в более сложных отношениях, в большем, почти ежедневном, внутреннем диалоге, чем Марлен Хуциев. Марлену Мартыновичу, к счастью, об этом совершенно неизвестно.

Так уж случилось, что свой обет не снимать ни про какое другое время, кроме нынешнего, я именно в эти дни нарушаю. Нарушаю фильмом про 1960 год. Дальше, наверное, можно уже не писать – и так все ясно. Но все-таки попробую развить мысль.

Я решил, что единственно возможный подход – это не снимать про то «как было», а снимать про миф – миф мой собственный, личный. И вот чем дальше, тем больше мне становится понятно, насколько этот – мой заветный, пролюбленный – миф составлен из ткани фильмов Хуциева.

Я роптал, я боролся, я метался в стороны, а потом понял – и успокоился: вряд ли в истории кино найдется режиссер, более точно и полно задавший рамку, жизненный цикл целой эпохи. От первых лучей в «Весне на Заречной улице» через зенит в «Заставе Ильича» к предчувствию долгого заката в «Июльском дожде» – это рамка, в которую мы глядим и видим и ту эпоху, и перспективу, уходящую в бесконечность, и нас самих нынешних где-то там, вдали, размытых чередой преломлений и отражений.

Эти фильмы – мощная и невероятно точная триангуляция, после которой следующий, контрольный выстрел мог быть произведен только в самое сердце того, из чего и сегодня состоит наше время и наше сознание. Эхо того возможного выстрела слышно в последующих фильмах Хуциева, но он – убийственный и беспощадный – так и не был произведен. Потому что беспощадность – как раз то свойство, которое не присуще фильмам Марлена Хуциева.

Спасибо Вам, Марлен Мартынович, за это! С юбилеем! Бунтующий против Вас и безмерно Вас уважающий Алексей Попогребский.

Илья Хржановский

Мар-лен Марты-но-вич Хуциев, Мар-лен Марты-но-вич Хуциев…

Прищелкивая пальцами, я повторял это магическое для меня сочетание, когда мне было лет одиннадцать, ежедневно, сотни раз, вызывая удивление моих родителей, – мне очень нравилось, как это звучит…

Я уже тогда знал, что Хуциев – кинорежиссер, я видел его фильмы, видел его самого, всегда неизменно элегантного. Иногда он заходил к нам домой выпить чаю или чего-нибудь покрепче с моими родителями и рассказать пару замечательных историй.

Наконец, я посмотрел фильм «Бесконечность». Этот фильм меня поразил, я смотрел его много раз.

Он подарил мне ощущение свободы и другого масштаба жизни как таковой. Я понял, что кино – искусство, и способ говорить о жизни, и создавать жизнь. Что это именно тот язык и то пространство, на территории которого мне необходимо оказаться.

Выбирая между Берлинской академией кино и ВГИКом, я выбрал ВГИК, потому что в том году, когда я поступал, набирал курс Марлен Мартынович Хуциев.

Именно он научил меня такому необходимому для режиссера качеству, как умение держать удар, отстаивать свои собственные художественные взгляды и одновременно слышать других, делать только то, что считаешь необходимым, идти в этом до конца и не идти ни на какие компромиссы.

Он учил свободе, бесстрашию и пониманию того, что режиссер – это прежде всего личность, отвечающая за содержание и смысл высказывания. А профессиональные навыки существуют как средство для наиболее точной реализации этого высказывания. Предмет, который преподавал Хуциев, назывался «мастерство режиссуры». И особое понимание подлинной сути каждого из этих слов Хуциев примером всей своей жизни подарил нам, своим ученикам.

Живите и творите долго, дорогой Мар-лен Марты-но-вич Хуциев...

Павел Чухрай

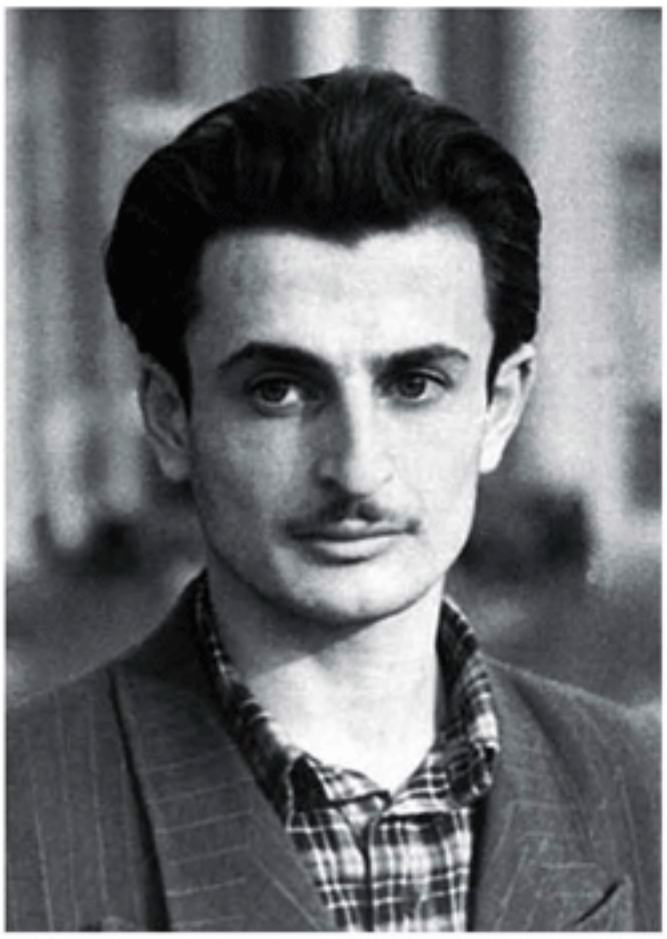
Могу себе представить, сколько замечательных и справедливых слов будет сказано в вашем журнале об этом выдающемся мастере. Наверное, скажут и о том, как его фильмы повлияли на несколько поколений кинематографистов, и о том, что его имя может быть названо в ряду первых, лучших режиссеров мира. Все это будет правдой.

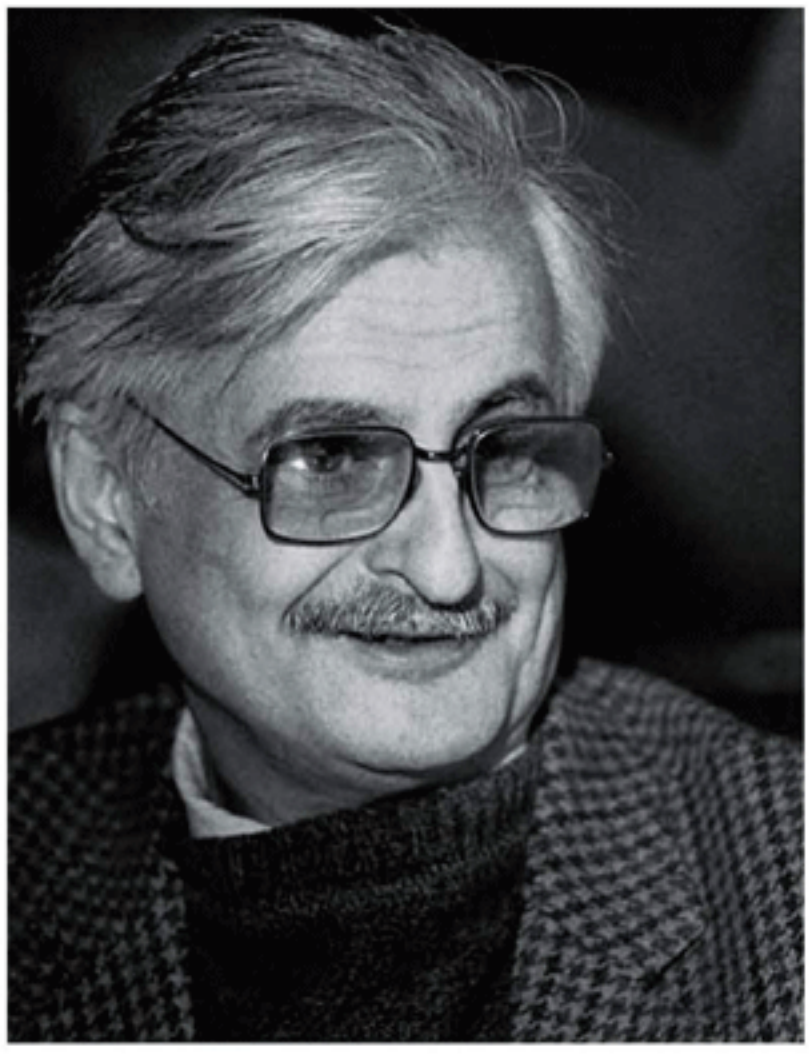
Я знал его с детства, с тех пор, когда мой отец и его друзья, такие как Хуциев, Параджанов, Басов, Алов, Наумов, только еще мечтали о своих первых работах в кино. Тогда я и увидел этого черноволосого худощавого человека, сквозь очки которого смотрели большие и наивные глаза.

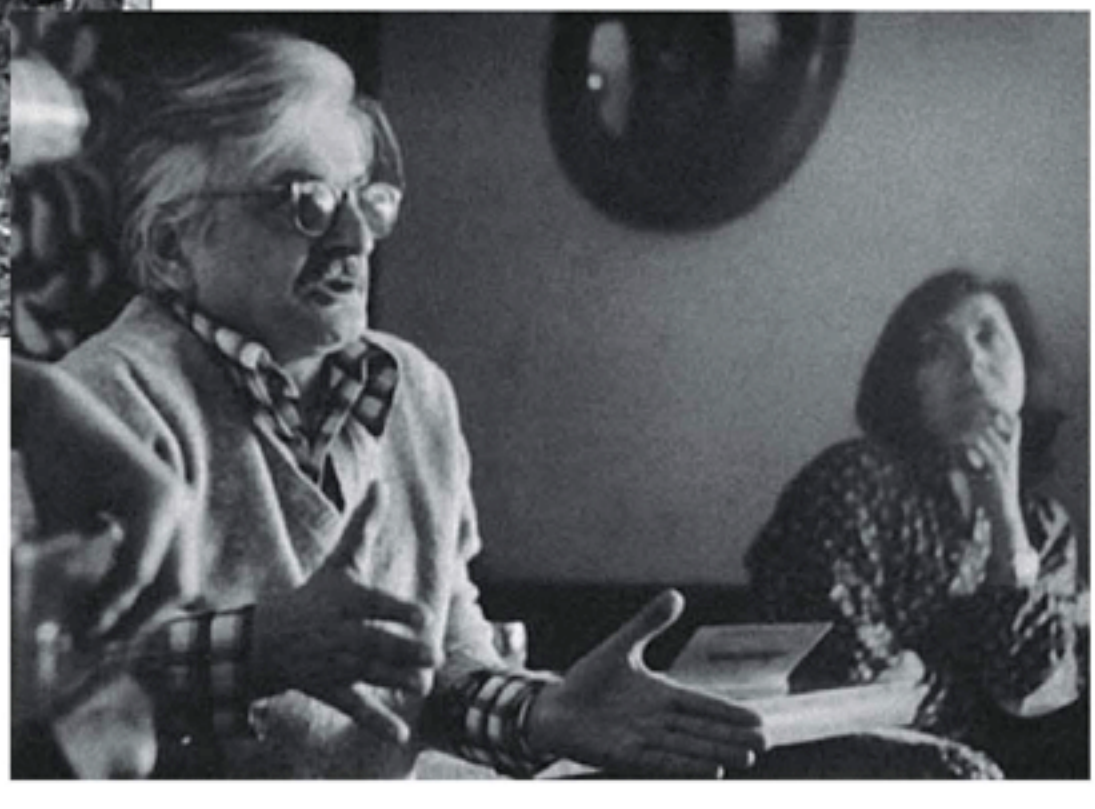
Я помню, как несколько позже родители радовались его громкому успеху – фильму «Весна на Заречной улице». Помню и то, как отец пришел с собрания (судилища), проходившего на Студии Горького, и возбужденно рассказывал, как они отстаивали фильм Марлена «Мне двадцать лет». Отец подробно пересказывал фильм. Восхищался новаторски снятыми уличными сценами, органикой актеров, глубиной поставленных проблем. Отец умел рассказывать фильмы, которые ему нравились, и я, еще не видя, уже любил этот фильм. И не разочаровался потом, наконец его посмотрев.

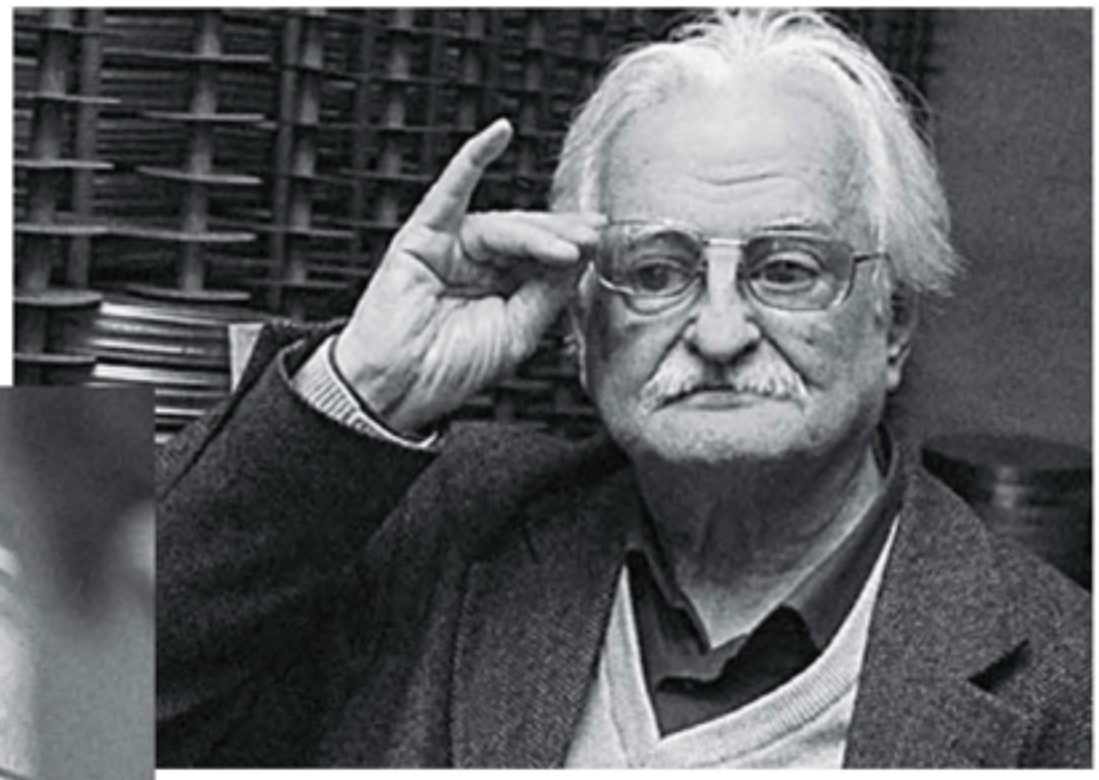
Когда я сделал свои первые шаги в кино, мы с Марленом Мартыновичем стали видеться чаще, обычно в Союзе кинематографистов, и я смог убедиться, что глаза за его толстыми очками остались такими же добрыми и наивными. Правда, они становились стальными, когда Хуциеву приходилось отстаивать свои художественные принципы.

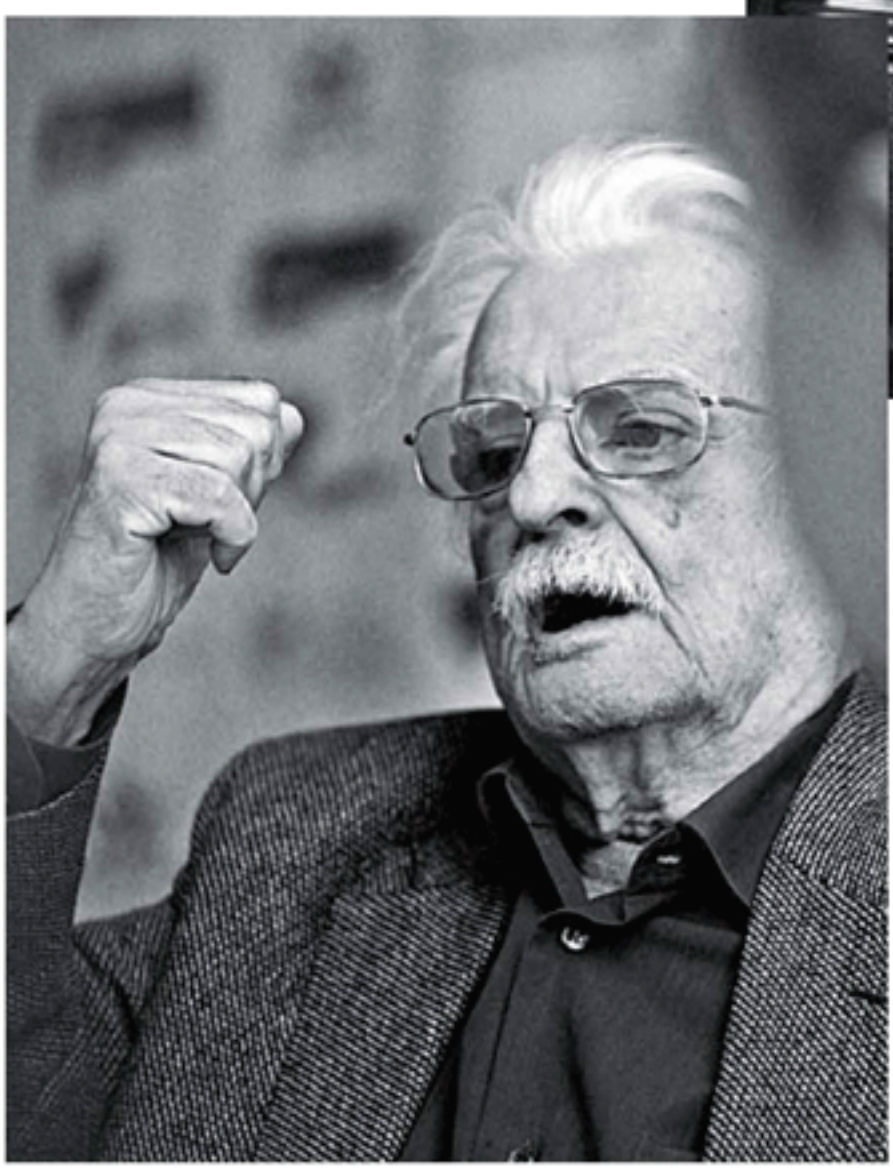
Мы знаем – таких ситуаций в его жизни хватало. Некоторые его фильмы принимались сразу, другие встречали официальное сопротивление, но Хуциев никогда не становился в позицию мученика. Он начисто лишен ложного пафоса, снимал и снимает не часто, любит жизнь в самых обыденных ее проявлениях и как-то само собой, уже в давние времена, стал классиком, что, правда, мало сказалось на его материальном положении.

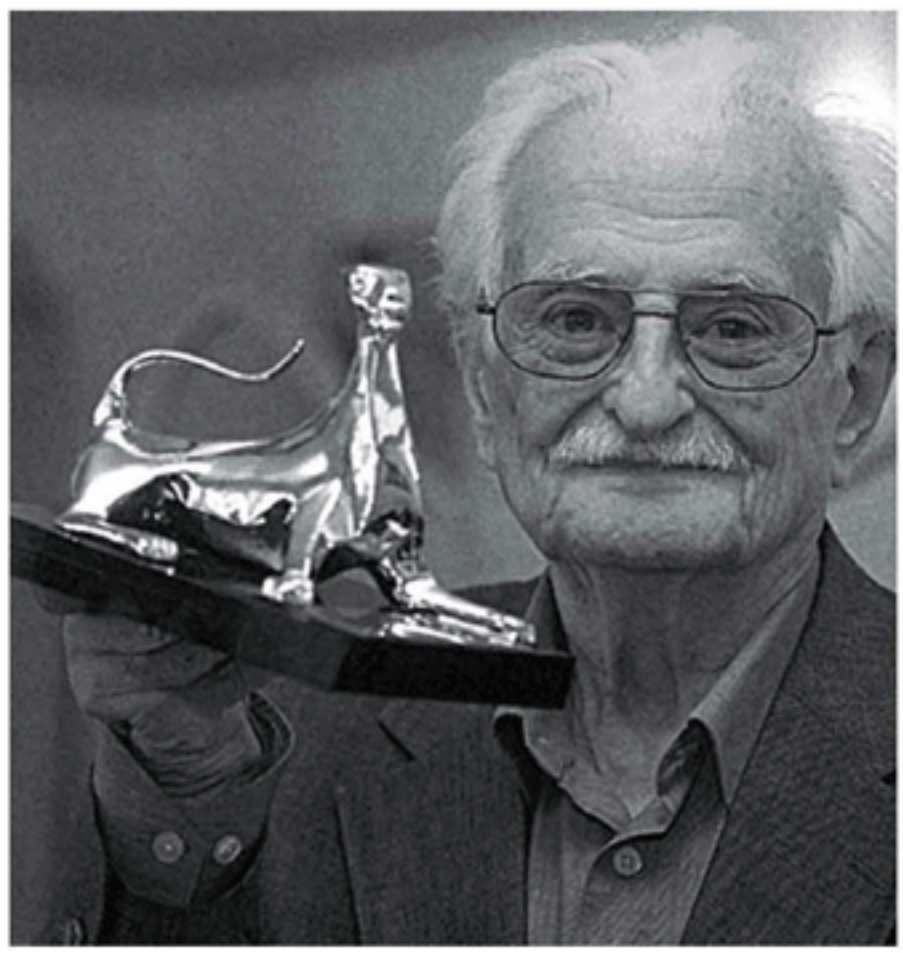


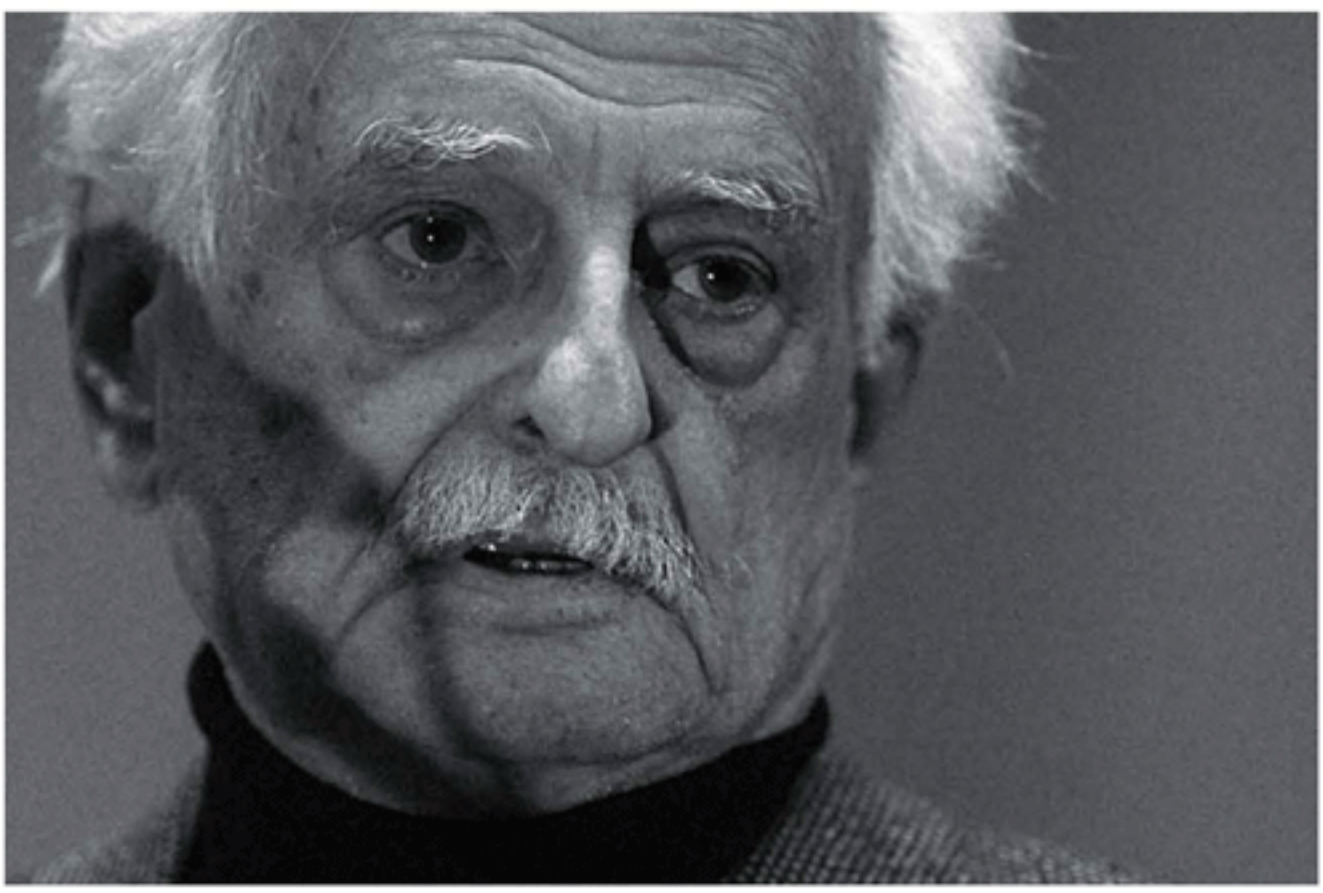












Помню, как мне, начинающему режиссеру, посчастливилось поехать с Марленом Мартыновичем в «творческую командировку» в чудесную заграницу – в страну ГДР. Я с «Клеткой для канареек», он с «Послесловием».

Там на первых же встречах с немецкими коллегами мы оказались с Марленом Мартыновичем в совершенно одинаковых пиджаках. Нас это не смущало, тем более что других приличных пиджаков у нас и не было. Но немецкая переводчица посматривала на нас несколько подозрительно и на третий день осторожно поинтересовалась, не отец ли мы с сыном. Пиджаки ли или наши усы родили у нее такой вопрос. Скорее раздражение на сложноподчиненные предложения, которые ей приходилось переводить. «Да, вы угадали, – легко отозвался Хуциев, – у нас в России отец с сыном обычно носят одинаковые пиджаки, но при этом разные фамилии».

В той поездке Хуциеву больше всего нравилось просто ходить по городу, смотреть на людей, на мало знакомую нам жизнь. Мы пили пиво, ели сосиски на улице у ларьков. И было очевидно, что ему здесь интересней, комфортней, чем на официальных приемах «с рассадкой».

Марлен Мартынович тогда произнес фразу, которая мне запомнилась. Речь зашла об одном известном, но бездарном советском режиссере, и Марлен сказал беззлобно и даже несколько удивленно: «Знаешь, я был с ним в одной такой же поездке. Он все встречи и выступления начинал словами: «Я в моем творчестве... Я в своем творчестве... В моем творчестве…» Понимаешь, я про себя так пафосно сказать бы не смог, язык бы не повернулся. Иногда завидую людям без юмора».

Подтверждаю: у Хуциева прекрасное чувство юмора и он совершенно лишен ложного пафоса. И потому не скажет: «Я в моем творчестве...» Но нам-то кто мешает поговорить о нем и о его высоком творчестве, о его вкладе в киноискусство! Особенно в дни его юбилея.

Дорогой Марлен Мартынович, я Вас люблю, горжусь знакомством с Вами и желаю Вам долгих лет жизни. ◆

Олег Дорман

ПОСЛЕ УРОКОВ

Эссе Олега Дормана, режиссера, сценариста, переводчика, преподавателя ВКСР и Московской школы нового кино, было опубликовано в альманахе «Киносценарии» (2006, № 4), но мы решили им воспользоваться, поскольку эти воспоминания вносят в образ Марлена Хуциева неожиданные краски.

К юбилею мастерской Марлена Мартыновича — лет, думаю, пятнадцать назад — решено было составить сборник воспоминаний выпускников. Я написал эссе. Неожиданно выяснилось, что у сборника будет редколлегия — тоже из выпускников Хуциева, — и она мой текст решительно отвергла. Он показался недостаточно почтительным. Я пожал плечами. Сборник, следует добавить, не вышел.

Пора признаться: до поступления к Хуциеву я не видел ни одного его фильма. Однако если бы в 83-м году, когда я окончил школу, набирал мастерскую кто-то другой, я не стал бы поступать во ВГИК и ждал бы, когда Хуциев начнет новый курс. Причины такой предварительной преданности объяснить трудно. Возможно, мне нравилось, что я не читал о нем в газетах, не видел его по телевизору и в президиумах. Но притом – это очень важно – несколько взрослых, которым я доверял, говорили о Хуциеве хорошо; хотя главным для меня были не их слова, а особая обязательная перемена в лице, с которой они отвечали мне. «Марлен?» – и они улыбались: легко и нежно, как будто речь шла о новорожденном. И когда наконец – в десятом классе – я увидел его самого, то сразу признал дружеское участие судьбы: у него были облик мастера и глаза друга. Вы ведь замечали, что каждое лицо хотя и неповторимо, но удивительно узнаваемо: оно будто наилучшим образом выражает какую-то сложнейшую идею, которую ты знаешь, хотя вряд ли сумеешь описать. И то, что выражало лицо Хуциева, было мне близко видово. Как всякое порядочное воспоминание, это похвала себе. Он же быстро перешел от моего лица к пиджаку – первому не школьному пиджаку, подаренному отцом, – и спросил вполголоса, одобрительно, тоном «между нами», что было

высочайшим доверием и заставило меня покраснеть: «Твид?» Я кивнул. Он кивнул. Он был в таком же твидовом, в елочку. Я подумал, что смогу поступить.

Но меня не приняли. Хотя первый тур я прошел на пятерку – так они мне потом говорили, и Хуциев, и Вера Ефимовна[1], – зачетку не вынесли. Это означало провал. Хуциев попросил приехать для разговора. Он объяснил, что к нему поступал еще один режиссерский сын (а я – режиссерский), сыну поставили двойку, начался скандал, в газете напечатали фельетон. Потом я читал его: фельетон, конечно, в защиту Хуциева, а не против, но мастер решил, что не надо рисковать. Что мне всего шестнадцать и, даже когда я пройду все туры, приемная комиссия может не пропустить меня. Поэтому мы останемся друзьями, я получаю право заходить к нему в мастерскую, а потом как-нибудь что-нибудь придумаем. В общем, он отправил меня в армию.

Эта встреча длилась три часа: в комнате работал телевизор, и там, где в моем пересказе стоят точки, мастер надолго умолкал, глядя на экран. Звук телевизора был выключен. «А ты любишь смотреть без звука?» – спросил он. И вот примерно тогда, вежливым идиотом глядя в его немой телевизор и понимая, что он позвал меня, чтобы объяснить, но не переменить положение, что впереди хаос, которого я в судьбе не планировал, я обнаружил, что совершенно не держу на него зла, что на самом деле и мне телевизор без звука гораздо интереснее моей биографии.

Я пошел забирать документы, но секретарь приемной комиссии Алла Николаевна Золотухина предложила показать работы на заочном сценарном, там экзамены еще не начинались. Так я стал студентом Семена Львовича Лунгина и Людмилы Владимировны Голубкиной,

1. Вера Ефимовна Дихтяр (1919–2014) – старейший педагог ВГИКа. В мастерской режиссуры Марлена Хуциева как педагог работала почти двадцать лет. – *Прим. ред.*

и за это буду всегда благодарен и Хуциеву, и Золотухиной. В курсе истории советского кино во вгиковском здании на Будайской я увидел фильмы Хуциева, и «Июльский дождь» стал для меня таким же этапом истории русского кино, как «8½» – мирового.

После армии я позвонил Хуциеву, мы условились о встрече назавтра. А примерно месяцев через пять, в результате сложнейших маневров, мне удалось накрыть его в декорации фильма «Бесконечность». Он лежал на тахте в полутемной комнате, а вокруг стояли, сидели на столике, на подоконнике, на ковре женщины разного возраста и разных тембров: не слышал, что он говорил им, но в сумраке переливался женский смех – глубокие искушенные «ха-ха», юные беззаветные «хи-хи», ироничные, непростые «хм-хм». Он набирал массовку. За стеной на кухне готовилась съемка. Второй режиссер держал перед камерой стакан воды и бросал в него всякую дребедень: пыль с плинтусов, щепоть женской пудры, штукатурку. Напротив стояла съемочная группа и молча смотрела в стакан. Оторвавшись от визира, оператор качал головой. Мне объяснили, что в сценарии написано: «он налил воды из-под крана и наблюдал, как оседает в стакане муть».

Хуциев сказал, что перевести меня с заочного сценарного отделения в его мастерскую будет сложно; вот если бы я сначала перешел на очное сценарное…

Так я стал благодарным студентом Валентина Константиновича Черныха и Людмилы Александровны Кожиновой.

В 1988 году мастер набрал новую мастерскую, и месяцев через пять, в результате сложнейших маневров – он хотел, чтобы о моем переводе его попросил ректорат, а ректорат хотел, чтобы попросил Хуциев, – я стал его студентом.

Быть студентом Хуциева – дело для смелых духом. Теперь, когда он получил звание профессора и мои отзывы не могут повредить его педагогической карьере, скажу наконец искренне: профессор он никакой. На первом занятии он располагает к себе дружеским признанием, что читать лекций не будет и, собственно, учить не станет. Очарованные студенты предвкушают какие-то иные способы, которыми он передаст способность делать такие фильмы, как делает сам. Но он сказал чистую правду. Системы преподавания у него нет, и учить он, как скромный человек, не любит. Однако горе тому, кто в этом его заподозрит. «Вы будете делать свои работы, мы будем их обсуждать и вместе искать лучшие решения. Это наша методика, – добавляет он с убеждающей таинственностью доктора, который не все ведь может сказать пациенту, и Вера Ефимовна многообещающе кивает. – Она себя оправдала».

Методика включает инсценировку из русской классической литературы на первом курсе, из зарубежной на втором, из современной советской на третьем, курсовой фильм и диплом.

Могу еще, скучая, допустить, что театральная работа чему-то учит будущего кинематографиста, но против методики самим играть любые роли, не приглашая актеров, выступал убежденно и открыто. Это

учит фальши. Это губит слух. Это портит отношения молодых режиссеров: «значит, хочешь, чтоб я играла тебе Анну Каренину? – ладно; попробуй за это не сыграй мне Дантона».

Наша педагогическая полемика закончилась предложением сменить мастерскую. Предлагал он мне.

Совместный поиск лучших решений выглядел примерно так.

Анна (*со слезами на глазах; на показе она вошла в образ, для режиссера отрывка это полная неожиданность и потрясение*). А где девочка, где девочка моя? Ее покормили? Принесите мне ее.

Мастер (*из зала*). Аня, погромче!

Режиссер отрывка (*шепотом, отчаянно*). Ну Марлен Мартынч!

Анна. Я знаю, теперь я настоящая, я вся…

Мастер (*из зала*). Это у нее что, кувшин? Можно бы найти белый, синий нехорошо. Где Бруньковский? И потом, стул…

Пригнувшись, выходит на сцену, переставляет стул правее. Потом левее. Ищет лучшее место.

Каренин (*пытается не замечать незнакомца*). Я простил, простил совершенно…

Мастер (*машет со сцены режиссеру за осветительным пультом*). Правее луч!

Каренин. Я хочу подставить правую щеку…

Ну всё. Так невозможно. Так невозможно, Марлен Мартынович! Я должен был сесть на стул. Он у вас в руках.

Мастер. Что случилось? Все шло хорошо! Заканчивайте.

Режиссер (*горестно*). Это был финал.

Мастер. Финал?.. Ну ладно, включите свет в мастерской, поговорим. Нет, так слишком ярко. А над сценой не надо совсем. Софиты оставьте. Один софит. И вы нехорошо сели. Кэти, пересядь, пожалуйста, ближе, я хочу тебя видеть. Максим, уступи ей место. И садись возле Левы. Только передвиньте куб, у нас получится полукруг. Вот так. Лева, пересядь левее. И включите угловой прибор, вполнакала, будет хорошо. Да, вот хорошо. А попробуй выключи его?.. Нет. Верни. Всё. Пожалуйста, давайте обсудим. Во-первых, Сергей Александрович не должен так долго стоять в начале. Покажите-ка мне это место еще раз. Дайте свет на сцену. А где Аня?

Аня (*возвращается из коридора, делая вид, что не плакала*). Я здесь, Марлен Мартынович.

Мастер. Аня, ты должна брать его за руку, когда он подходит.

Аня. Его? За руку?

Режиссер. Марлен Мартынович, это невозможно! Они боятся прикоснуться друг к дружке!

Мастер. Минуточку! Минуточку! Надо попробовать, а потом отвергать. Возьми его за руку. Вот так. Очень хорошо. Сергей Александрович, там за тобой стул – чуть правее его.

Режиссер. Нет. Я категорически против.

Мастер. Но так же лучше.

Режиссер. В этом месте лучше, но целое гибнет.

Мастер. Какое целое? Вы устроили на сцене родильный дом. Она вообще не должна лежать.

Режиссер. Она же умирает!

Мастер. Пусть умирает сидя. Лежа ее не видно. И не слышно. И знаешь что... – не говори слово «любовница», Аня.

Аня. Но так у Толстого.

Мастер. Не надо. Это звучит вульгарно. Это для взрослой женщины. И потом: почему нет Вронского?

Режиссер. Но это же такое решение. Вронскому тут нечего делать. Каренин обращается с монологом к воображаемому Вронскому, в темноту…

Мастер. И тут мы даем луч, и в темноте стоит Вронский.

«Каренин». И что он там делает?

Мастер. Он просто стоит, нужен эполет, золотистый эполет. Кто у нас может быть Вронским? Где Бруньковский? Ничего смешного! А Костя? Костя, иди встань там. Нет, два шага влево. Полшага. Стоп! Чуть в глубину. Полупрофилем. Нет, много, полупрофилем. Чуть выше подбородок. Чуть ниже. Так? Костенька, там за тобой стул, двинь его чуть влево. И становись. (*Торжествующе.*) Ну?!

Режиссер. Марлен Мартынович, это совсем другая постановка. Тогда вы сами берите этот отрывок и делайте его.

Мастер (*медленно, нелегко*). Во-первых, либо ты делаешь, как я сказал, либо отрывок не идет на экзамен. Во-вторых, я требую, чтобы ты извинился, или я уйду.

Он требует от студентов формальной почтительности (что часто мешает неформальной), он не допускает ересей; он выстраивает экзаменационный показ студенческих работ как единое целое, беспощадно перекраивая «отрывки», неделями репетируя монтировки, потому что намерен показать зрителям не разнообразие индивидуальностей, а класс педагогики, свою постановку, в которой наши – лишь неумело отесанные кирпичики.

Несчастен студент, который разоблачит его. Глуп студент, которого это обижает.

Он днями сидит в монтажной, собирая и перебирая курсовую, к которой автор уже давно потерял интерес. Глуп этот автор.

Мастера интересует результат. Только результат. Если это работа – результат работы. Если это показ – итог показа. Он делает вид – в основном перед самим собой, – что как профессор снисходителен и терпелив, но на самом деле ему скучно, он придирается, уже двадцатый год говорит, что надо купить в мастерскую зеленый абажур, читает наизусть «Евгения Онегина», уверяя, что это энциклопедия режиссуры. Его интересуют только верные решения. Тогда он хохочет или плачет в душной темноте мастерской, часто к недоумению других зрителей.

Он не профессор. Он художник: среди режиссеров во всем мире (как и среди живописцев, поэтов, музыкантов) их мало, очень мало. Если, говоря о ком-то, что он художник, добавляют эпитет – «большой», «требовательный», «настоящий», – значит, лукавят. Это свойство не требует эпитета; оно само эпитет.

Он и не режиссер. Он ни разу не говорил с нами о мизансценах или о крупностях, даже о взаимоотношениях с актером, и тем яснее становилось, что все это вещи, которые нельзя взять напрокат. Что то, что потом понимающе называют формой, рождается, как слово у поэта, и не существует помимо этого воплощения. Что разговоры о профессионализме ведут бездари, которые тайно предполагают, что фильм можно сделать малой кровью, на лонже правил, мышцей опыта.

Для воплощения некоторых вещей – то есть для осуществления некоторых жизней – нужны чернила и письменность или звуки и флейты; Хуциев пользуется кино. Или кино пользуется им: думая о Хуциеве, трудно избежать метафизики. Он – крупнейший… Нет – он единственный метафизик в русском кино второй половины века. Он, снимавший вечеринки, пикники и (что только кажется еще парадоксальнее) демонстрации; он, снимавший женщин по утрам, поезд, на котором не уехали влюбленные, съезд гостей в посольство и двух часовых, которые не важно, куда идут, а важно, как держат спину, как великолепно исполняют свое дело и как долго, мощным последним аккордом фильма, движется за ними камера. (Есть у него слабость к военной выправке, строю и маршам. Это часто случается у художников, чей рабочий материал – хаос: вероятно, тоска по порядку. Наверное, ему приятно думать, что под этой стройной серой формой стройное содержание. А может, режиссеры завидуют маршалам.)

Пушкин научил поэзию говорить тем же языком, что жизнь. Не надо давиться и напрягать диафрагму. Не поэзия облагородила жизнь – благодарная жизнь обнаружила свою поэзию. Хуциев сделал то же в кино: он открыл измерение, которое мы зовем поэзией лишь от пошлости и лишь по лености богом в жизни, чуждой, казалось бы, любому искусству; и бетонная стена оказалась витражом. Именно этот взгляд вперед, а не вверх, отличает волшебника от фокусника. Я говорю об «Июльском дожде». Я говорю о том, что художник – это скромный волшебник: уважая свободу чужой воли, он не парализует ее банкетом из пяти хлебов; он делает вид, что это всего лишь искусство, всего лишь натюрморт, не выходящий за рамку. Хочешь – верь.

Он не тиран, а заклинатель. Я видел, как торопливейшие люди в его присутствии откидывались на спинку стула, переставали поглядывать на свои «сейко» и забывали, чего хотели.

У него неземная воля. Она действует скромно, рокируясь, жертвуя и пешку, и ферзя, – и неутомимо. Источник его воли в стремлении к совершенству, поэтому предложение пощадить себя показалось бы ему предательством. Конечно, никаких других целей, кроме стремления к совершенству, у искусства быть не может, но это слова для

На снимке (слева направо) выпускники мастерской Хуциева: Зезва Арчемашвили, Темури Кулиани, Олег Дорман, Лев Гришин

юбилеев, а я видел Хуциева в последние месяцы работы над многолетней «Бесконечностью» – брошенного всеми, кроме трех исхудавших монтажниц, молчаливого звукооператора и неустрашимой помощницы Светы Лыч, которую он называл «Лыч Света в темном царстве», – в холодном подвале на Плющихе, куда ему поставили ржавый монтажный стол (за окном зима, очереди за хлебом), в зале перезаписи, когда сотый, двухсотый раз крутилась часть, где провожают солдат на первую мировую (за стенами зала – солнце, сирень), видел угрюмые взгляды техников, нескрываемую иронию коллег, и ни о совершенстве, ни об искусстве, ни о назначении художника рассуждать было невозможно. Я видел Хуциева не в славе званий, не в альпийской атмосфере успеха, а в астме одиночества, идущего по пустому коридору «Мосфильма», невысокого, похожего со спины на Чарли без тросточки или на Давида без пращи.

В эту минуту он вызывал не сочувствие или жалость. Я смотрел ему вслед, и его величие, или величие сил, которым он служит, на мгновение открылось мне и ослепительно подмигнуло.

Я видел людей и режиссеров, упивающихся своей волей, с остановившимися глазами тиранящих помощников: их волновала не цель, а власть. Режиссура, как всякая власть, прибежище многих негодяев. Но источник хуциевской воли был, вероятно, в ее цели, и он не терял живого чувства. Измотанный физически и морально, он никогда не уставал. Уже звукооператор не мог отличить паровозного гудка от свистка чайника, а Хуциев говорил: «Ах, черт, как хорошо началось, но пропустили те два шажка. Давайте-ка еще раз, сейчас получится». Это не человеческая воля. Это воля, скажем, художественная.

Он работает медленно не потому, что не знает, чего хочет, а потому что *знает*; он работает очень быстро. Ему была бы нужна самая совершенная кинотехника, та, на которой делают кино про сражения

инопланетян с динозаврами, потому что его чувствительность много выше всех существующих приборов.

А педагог он неважный. Когда он принимается за педагогику, лучше прикинуться штативом. Но во всякое другое время важно ничего не упустить. Кроме того, не он один здесь педагог; здесь есть Вера Ефимовна. Это не его, а их мастерская. И если кто думает «его», то это ее великодушная заслуга. С готовностью играя «Хуциева-профессора», как и следует играть короля, занимаясь якобы лишь организацией педагогического процесса, она на самом деле хранит (в маленькой лаковой сумочке) камертон здравого смысла. Когда, посмотрев работу, мастер говорит, что актрисе нашли неудачный костюм, что контровой свет не нужен, а музыку надо заменить, Вера Ефимовна, совершенно с ним соглашаясь, добавляет в деликатнейших выражениях, что все это было несколько скучно, немного бездарно, что, вероятно, ни свет, ни костюм не спасут кретинского замысла, и становится ясно, что только такой терпеливый педагог, как Хуциев, не выгонит автора мощным пинком в зад, где, безусловно, и созрела мысль представленной постановки. Она редко выражает неудовольствие, обычно в форме совета, но вот она-то, Вера Ефимовна, не делает никаких педагогических скидок, и понравиться ей гораздо труднее, чем мастеру. Она откликается только на настоящее. Это она сказала, что человек в жизни – просто подсвечник; она, забраковав все прежние переводы монолога «Быть или не быть?», сделала собственный по оригиналу. Это она дала нам незаметный урок мудрейшего искусства: быть вторым.

А он просит выключить контровой, попробовать другую мизансцену. Он все доводит до конца. Ему как будто что-то не позволяет согласиться на меньшее. Он даже подпись вынужден выводить до последней буквы. ◆

Наталья Сиривля

В ГОСТЯХ У ВЕЧНОСТИ

«Хуциев. Сериал»
Автор сценария, режиссер Петр Шепотинник
Шеф-редактор Ася Колодижнер
Операторы Алексей Федоров, Денис Аларкон-Рамирес, Илья Копылов
Звукорежиссер Артем Фадеев
ИП «Шепотинник П.Г.» по заказу ГТРК «Культура», телеканал «Россия-Культура»
Россия
2015

Свой документальный фильм «Хуциев. Мотор идет!» Петр Шепотинник впервые показал летом в Локарно, где Марлену Хуциеву вручали «Золотого леопарда» за вклад в киноискусство. Потом, готовя четырехсерийный вариант «Хуциев. Сериал» для демонстрации на канале «Культура», Шепотинник вставил в него эти кадры: площадь, забитая людьми, красный помост и на помост выходит девяностолетний мальчик с сияющими глазами... Говорит слова. Целует «кошку». Площадь, стоя, устраивает овацию... Живой классик, снявший лучший в истории фильм о советской оттепели, которого принудили своими же руками это кино изрезать и оскопить. Неудобный перфекционист, сделавший за долгую жизнь всего семь картин. Художник с трудной, переломанной, злой судьбой... Как он так сохранился? За счет чего?

Ответ можно отыскать в картине Петра Шепотинника. Там – главное воспоминание Хуциева относительно всей эпопеи с «Заставой Ильича»: радиоприемник из карельской березы в кабинете партийного инквизитора Л.Ф.Ильичева; хозяин отвлекся, разговаривает по телефону, и из приемника вдруг доносится: «Тбилисо-о-о» – как будто кто-то руку протянул и положил на плечо: «Все будет в порядке». Эта удивительная вера в поддерживающую, добрую энергию мироздания, эта удивительная чуткость к тем моментам, когда она вдруг вплотную подходит к поверхности жизни, это упрямое несогласие жить по другим законам, профанируя любовь, творчество, дружбу, кажется, и составляют центральный сюжет жизни мастера, суть его отношений с временем. Социальная реальность то обещает, что можно будет дышать, то забирает обратно свои обещания; оттепель сменяется заморозками, приливы – отливами… – а Хуциев упрямо стоит на той отметке, «где было море»... Потому что знает: оно вернется. Потому что человек рожден, чтобы верить в добро, а не приспосабливаться и жить применительно к подлости, – рожден, чтобы свободно дышать и быть, собственно, человеком.

Марлен Хуциев на съемках фильма «Невечерняя»

Его кино – шаманство, прозревание и запечатление этого «нормативного» состояния бытия в эмпирике повседневности, в шуршании осенних листьев и шин, в обрывках мелодий, в звоне трамваев, в весенней капели, в любовных взглядах, в необязательных разговорах, в рассыпавшихся яблоках, в потоках дождя... И если реальность за окном трагически, наглухо отлучена от «нормы», он шаманит, все с той же эмпирической тщательностью воскрешая иную, былую реальность: творя то ли оазис, то ли мираж нормального в бесчеловечной пустыне.

В настоящий момент этот оазис или мираж называется «Невечерняя» – фильм о встречах Толстого и Чехова, который Хуциев с перерывами снимает уже более десяти лет. И съемочная группа Петра Шепотинника застает его именно за этим занятием. Пока актеров гримируют, пока готовят декорацию, ставят свет – Хуциев вспоминает. О том, как в гневе и ужасе бежал по проспекту Шота Руставели из Академии художеств, где ему неосмотрительно предложили за хлебные карточки поработать натурщиком – он тогда весил 40 килограммов и мог служить живым пособием по анатомии. О том, как ехал поступать во ВГИК и отстал от поезда в 45-м... О том, как в 37-м арестовали отца... Хронологически пласты воспоминаний в фильме Шепотинника намеренно перепутаны: история поступления, работа над картинами, история травли... Захватывающий, живой монолог с постмодернистской легкостью перескакивает с одного на другое, а потом вдруг: «Камера, мотор!» – и на экране Чехов зачитывает Толстому выдуманные объявления из газеты, а тот в ответ фыркает: «Чехонте!»... Всё вместе и всё одновременно: прошлое, пережитое; прошлое, воссоздаваемое у нас на глазах – в настоящем; изменчивая, текучая вечность – высокая, как облака на картине Левитана «Над вечным покоем»...

Трижды в фильме Шепотинника Хуциев говорит о том, что надо бы поехать в Архангельск или на Волгу – снять облака. Он рассуждает, как снять. И – как у Левитана – достигается этот эффект высоты... Ясно, что тут не добавочная деталь, не прихоть. Тут – суть. И Толстой, и Чехов

На съемках фильма «Невечерняя»

по отдельности были, мягко говоря, непростыми людьми. Но та нежная, взаимная, бережная любовь, что была между ними, – суть норма человеческих отношений, отблеск вечности – и должна быть запечатлена с максимальной полнотой, со всеми деталями: солнечными бликами, игрой занавески, выразительными облаками, взглядом Софьи Андреевны, брошенным через правое, непременно, плечо...

Хуциев сидит в павильоне. Перед ним два русских классика играют в шахматы на террасе дачи графини Паниной в Гаспре. Вокруг съемочная группа: любовные взгляды, уважительные интонации, нежная забота – гнездо. За спиной – долгая, страшная и, наверное, счастливая жизнь. В воздухе – творческое напряжение, но никто никуда не спешит. «Старый воробей» давно снимает для вечности – в том смысле, что дает ей возможность проявиться на пленке. Кто и когда все это увидит? Кто как поймет? Не важно! Главное – не упустить ни единой подробности! Главное, чтобы картинка была безупречной и точной. Чтобы люди удостоверились: норма есть! Добро, взаимопонимание, человечность, гений, свобода, любовь – не выдумки! Чтобы смогли увидеть своими глазами, услышать своими ушами, поверить в это, как верит всю жизнь он сам – неизменно и истово.

Чудесный финал документального сериала: фотография с тенью фотографии – солнечный московский двор, где Хуциев когда-то жил. За кадром рассказ, что когда в 1945-м он с приключениями добрался наконец до Москвы, то из квартиры, где по рекомендации тбилисских знакомых он намеревался снять комнату, его попросту выставили. И он, бездомный, один в чужом городе, просто пошел туда, где жил в детстве, откуда его увезли трехлетним. Нашел свою бывшую квартиру, позвонил. Дверь открыла соседка – актриса, красавица, – увидела его и обрадованно закричала: «Марлен?!»

Да! Марлен! ◆

КРУПНЫЙ ПЛАН

ХУЦИЕВ. ГЛАВНЫЕ ФИЛЬМЫ

«РЕЧЬ ИДЕТ О ГЕРОЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Стенограмма обсуждения режиссерского сценария «Застава Ильича». Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М.Горького. Первое творческое объединение. 1961.

Фильм «Застава Ильича», как любое большое произведение искусства, в каждый исторический период воспринимается по-разному, открывая грани, созвучные времени. Сейчас политическая составляющая картины кажется мне вторичной, а главными остаются ощущения молодости, восприятие красоты окружающего мира, страх потерять близких людей, дружба, любовь. С большим удовольствием я рассматриваю улицы уже незнакомой мне Москвы, лица прохожих, машины, предметы, которые сейчас, конечно же, совсем другие, пытаюсь понять, какие черты атмосферы 60-х актуальны и сейчас…

Татьяна Хлоплянкина в книге «Застава Ильича» пишет: «В кадре фильма гордо болтаются над головами прохожих нацепленные продавщицей на крюк надувные крокодилы — вы должны понять, что это новинка, и порадоваться ей. В метро женщина выносит навстречу толпе матрас из синтетики — чувствуется, что матрас веселит ее душу, потому что дешев, практичен, почти невесом и к тому же изготовлен из модного материала, за которым большое будущее. Радость этой женщины, промелькнувшей в кадре, мы с тобой, читатель, тоже должны обязательно понять. А вот еще одна фигура мелькнула на экране: девушка гордо несет на плече обруч с иностранным названием «хула-хуп». Девушка наверняка выросла в коммуналке, где в ванную в лучшем случае по утрам устанавливалась очередь из десяти человек, а в худшем — ванной не было вообще или в ней хранились дрова, зимой эта девочка каталась на коньках-деревяшках, но сегодня ей непременно понадобился хула-хуп, потому что она хочет, чтоб талия у нее была такой же узкой, как у зарубежной кинозвезды Мерилин Монро, и она совершенно права, эта московская девочка!»[1]

Мне очень захотелось взглянуть на фильм глазами современников. В РГАЛИ сохранилось много материалов: заявка, девять стенограмм обсуждения вариантов литературного и режиссерского сценария, смонтированного фильма (причем две стенограммы

← «Застава Ильича», режиссер Марлен Хуциев

1. Хлоплянкина Т. Застава Ильича. М., 1990, с. 12.

оказались не в фонде студии, а в фонде Министерства культуры — уникальный случай), вся драматическая история его правки, переписывания сценария, пересъемки больших кусков, превращения в «Мне двадцать лет» — в деле картины.

Стенограммы — очень увлекательное чтение: столкновение характеров, эмоции, слова и выражения, уже не характерные для нашего времени. Интересно следить, как меняется риторика в зависимости от того, где выступает оратор: на заседании творческого объединения или на художественном совете, в присутствии партбюро студии или комиссии содействия органам партийно-государственного контроля. Материал очень обширный, его не уместить в рамки одной публикации, поэтому мы приводим фрагменты одной стенограммы заседания сценарно-редакционной коллегии Первого творческого объединения по обсуждению режиссерского сценария М.М.Хуциева, Г.Ф.Шпаликова «Застава Ильича»[2] (точной даты нет, видимо, зима — начало весны 1961 года).

Это обсуждение проходило за два года до разгрома фильма Н.С.Хрущевым, но острота высказываний и здесь очень высока. В ходе обсуждения происходит столкновение сценариста фильма Геннадия Шпаликова с главой объединения (а впоследствии признанным спасителем фильма) Сергеем Герасимовым. Дискуссия очень острая, может показаться, что Герасимов абсолютно не приемлет сценарий и активно противодействует ему, но мне бы хотелось, чтобы у читателя не сложилось ложного впечатления — уже к следующему обсуждению конфликт будет улажен: «С.А.Герасимов: «Если брать ее как явление в целом, то я целиком и полностью стою на стороне этой вещи, иначе никогда не взял бы на себя смелость руководить ею как председатель нашего объединения»[3].

В завершение мне хотелось бы процитировать самого Марлена Мартыновича: «Пусть как угодно расценивают то, что я говорю в адрес Сергея Аполлинариевича. Он мой старший товарищ, и я ему не часто говорю слова признательности. Но могу сказать, что единственный, кто меня действительно поддерживает, — это он, потому что он тоже довольно много принял на себя и мог бы иначе себя держать, будь он иным человеком. Но я ему благодарен и всегда буду благодарен»[4].

Александра Баталина

2. РГАЛИ, ф. 2468, оп. 5, ед. хр. 43.

3. РГАЛИ, ф. 2468, оп. 5, ед. хр. 44.

4. РГАЛИ, ф. 2468, оп. 5, ед. хр. 47.

В обсуждении режиссерского сценария «Застава Ильича» приняли участие Сергей Герасимов, Марлен Хуциев, Станислав Ростоцкий, Юрий Егоров, Борис Бунеев; сценаристы Геннадий Шпаликов, Валентин Ежов, Василий Соловьев; редакторы Наталья Торчинская, Вера Погожева, Вера Бирюкова, Игорь Стреков.

С. А. Герасимов. Приступаем к обсуждению режиссерского сценария «Застава Ильича». [...]

Буду говорить со всей откровенностью, как я сам передумал. Я как человек эмоциональный разбирался с этим делом основательно. Буду публично размышлять насчет того, что нам здесь предстоит сделать и как все это понять. [...]

Сценарий сложный во всех отношениях. В нем ставится главный вопрос – опять-таки ставший каноничным – позиции двух поколений, осмысливание себя в жизни, что представляет непреходящий интерес. И было бы неправильно полностью переваливать это на плечи нового поколения, потому что старшему поколению тоже не вредно было бы осмыслить свои цели. Почему молодой должен иметь цель, а старый нет? Это единое общественное дело, единое и неделимое, и нельзя так механически делить: старое и молодое поколение. Цели у них общие. [...]

Намерения авторов, в общем, интересны. Взяты три рабочих парня, расставлены в различную среду – немного схематично расставлены. Но это, в общем, хорошо спрятано. Или, вернее, хорошо покрыто «мясом» человеческих отношений – так что скелет не особенно открывается. Один парень открывается в производственных отношениях, другой – в семейном конфликте, третий – в любовном. Создаются три аспекта одной и той же природы, одного и того же человека. Можно ли так делать искусство? Конечно, можно. [...]

Строй, которым увлекаются современные модернисты, всякое открещивание и чурание сюжета, стремление наблюдать жизнь в ее натуральном потоке, по сути говоря, приводит к полному распаду и формы, и содержания – нет содержания. То есть вся изысканность художества заключается в том, чтобы как можно меньше содержания. Просто ходят, задевают друг друга – происходит касание, мечутся друг около друга, а движения не существует, нет никакой цели, которая двигала бы все это. [...]

Вся история с Черноусовым и в первом варианте вызывала у меня очень сильные сомнения, во втором сомнения усугубились втрое. Что-то вы сделали, Марлен, но не в направлении жизни, а в направлении все-таки довольно элементарного и схематического вымысла. Может ли быть такой дурной человек на пути такого хорошего парня, Фокина? То есть наверняка может быть. Но беда заключается в том, что реальный Фокин, спроектированный на умозрительную плоскость, сталкивается с природой аллегорического, выдуманного

человека. Вся беда, что вы вдвоем изобретали этого выдуманного дядьку, не изобрели и оставили как есть – ну и черт с ним!

Поэтому вся эта линия, по сути говоря, уходит в песок. Она крайне важна. Или надо от этого отказаться и просто сделать Фокина таким д'Артаньяном советским: ходит парень, играет жизнью, смелый, веселый, принимает жизнь вне жизненной драмы, в жанре комедии воспринимает… Уж если ставить его в плоскость драмы, то тогда не играйте в драму. У вас получается наспех написанная история, вызывающая впечатление бутафорского куска. […]

Среда, которую вы изволили задать, имея в виду такую фрондирующую, полуграмотную, «эрудированную» такую среду. Вот это либидо, лебеда иначе говоря, фрейдовская, от нее, по-видимому, страшно трудно отвязаться людям определенного возраста. И мы хорошо знаем эту среду, хорошо знаем, из чего складываются идеологии современных молодых людей. Вслед за размышлением, быть может, вы собрали куски жизни, наблюдаемые вами в разных местах и в разное время, как я полагаю, так как это написано с большой достоверностью, – но здесь в результате получилась известная диспропорция материала, с моей точки зрения, и известная заданная коллизия.

Мы об этом говорили с вами, Марлен. Не знаю, насколько это проникло к вам в сердце, но у меня это упрочилось. Хотите или не хотите, речь идет о герое нашего времени, о человеке, способном обратиться к памяти отца и вступить с ним в диалог. Он должен быть во всяком случае равен людям Отечественной войны или во всяком случае на шаг впереди, так как люди идут к верху, а не на шаг назад. Во всяком случае, поскольку он ослеплен солнцем своей любви, он не функционирует многогранно и сложно, он получается однолинейным, привязанным насмерть к любви. И здесь, по сути дела, хотите этого или не хотите, есть опровержение того, что мы, являясь людьми нового века и нового общества, склонны декларировать и утверждать в порядке вызова, борьбы, а не только в порядке констатации перед жизнью. Эта позиция сформулирована А. С. Пушкиным в XIX веке в строках: «И всюду страсти роковые, / И от судеб защиты нет».

Вы даете вашему герою некое право на пересмотр судеб, но рука, поднятая на очень сильную акцию, как во сне, опускается в угоду жизненных пропорций, опускается безвольно. И вот известное разочарование от всей вещи в целом.

Акции его несоразмерно малы, слабы по отношению к тому замыслу, которым вы эти акции подготавливаете, посылаете и куда их адресуете. Он человек в общей сумме слабый. Я понимаю, что здесь можно много о чем говорить, чтобы доказать, что он сильный, а не слабый, но кинематограф – довольно сложная штука. Когда вам дают возможность авторского размышления и толстовское размышление, что чем больше он, тем больше – он, то есть если бы произошел толстовский анализ, то здесь выиграла бы нагрузка. Но вы им не обладаете, толстовским гением. […]

«Застава Ильича»

Понимаете, разбег к этим последним страницам очень длинный. Вот сколько они ходят по городу, вот как она бросает свои туфли, вот как он ее несет на руках, что мало вероятно по многим причинам. И можно поставить гигантский знак вопроса: во имя чего вся эта любовь?

Может быть, я непонятно очень говорю?

Голоса. Понятно, понятно! [...]

Получается, по сути дела, что в толпе, идущей по выставке, мы не встречаем ни одного человека, которому хочется пожать руку. И то обстоятельство, что там какой-то ее бывший муж, который находится в столь мерзких отношениях, иначе назвать их не могу, как мерзкими отношениями… должен сказать, что в возрасте сорока – сорока пяти лет я еще допустил бы такие отношения, когда люди объелись своими отношениями и жизнь может быть браком или просто дружбой, продолжают вместе жить, просто дружить… Но это молодой брак, это здесь не подходит, это преступная связь, нарушение моральных отношений, отгоревшего либидо. Зачем этот стиль отношений? Страшно просто. Вот этот бывший муж. Они могут поздороваться, но встречаться?! Потом дядя, который появляется, такой всеобщий дядя, который может иметь тысячу племянниц, командировочный дядя, который навешивает на эту девицу вериги сала. Вы легко угадываете, что и дядя с ней в каких-то отношениях состоит, может, и с отцом состоит в силу этого либидо. Ничего уже не могу ей простить. [...]

Вторая мысль очень важная. Простите, что я говорю об этом, но иначе я не могу.

Представим себе интеллигенцию – она у вас выражена только семьей Ани. Я тут не могу согласиться. Есть такие семьи? Вероятно, да. Может быть, их найдется даже не мало. Но в картине, где есть

«Застава Ильича»

только одна такая семья и никакой другой больше не существует, – это перебор.

Я говорил уже однажды и буду повторять непрестанно, что беда молодых современников в том, что начисто отбросили одно необходимое положение на подступах к литературе и искусству – духовную моральную стратегию, которую у нас почитают за ложь. Это ошибка. Это страшная ошибка! Раз взялись кроить новый мир, кроме пафоса правды есть пафос моральной стратегии. Раз вы говорите о современном обществе, где ваши личности гуляют, то уважайте его, стратегически уважайте!

Советская интеллигенция – это кровь от крови, плоть от плоти рабочего класса. Значит, она должна собой представлять духовную силу рабочего класса, а не те случайные, мелкобуржуазные порождения, которые рождаются переходным периодом, неизбежным в результате борьбы противоположностей, – неизбежно порождается от этого и шлак.

Таким образом, по-видимому, нужно очень поработать, с моей точки зрения, поработать даже в порядке сокращения. То, что вы так думаете, и то, что так написали, делает честь вашей духовной порядочности. Вот в тот период вы так думаете и, будучи порядочным, вы так написали. Но значит ли это, что мы должны это принять как истину и сделать это достоянием публикации? Нет, надо спорить со спокойных позиций и добиваться, чтобы выстроенным здесь, при всей правде, не оскорбить мира. Истина призвана переворачивать мир, а не уходить от этого. Вот в чем главная задача. [...]

Вы это взяли в отношении родителей, этого символа, выражающего всюду общественное мнение интеллигенции, не просто инженеров, изобретателей – гешефтмахеров. Но это надо объяснить. Это уже

фельетонное направление. Если это человек с определенным, сильным фундаментом, то надо дать человека обобщающего. Надо разоблачить накипь, плесень, богему, грязь, накопившуюся на социалистической машине. Мы можем вломиться здесь в область, как выражаются иногда критики, клеветы на общество.

Последний вопрос возникает в ходе всего этого разбора: обратимо ли все это с точки зрения авторских задач и той художественной цели, которую мы сами себе поставили?

С моей точки зрения, абсолютно обратимо.

Каковы достоинства вещи?

Она написана талантливым пером, людьми, которые не относятся равнодушно к вещи, хотят улучшить имеющиеся связи, прочистить имеющуюся машину. Цель благородная, всегда вызывающая сочувствие. [...]

Наконец, последнее, что, мне кажется, требует всяческого изучения, – это брехтовский прием. Брехт вообще очень национальный и очень немецкий. Мы его так и понимаем, как художника огромного дарования, с очень немецкими традициями, с немецкой поступью, с традиционной немецкой манерой. У него тени постоянно общаются с живыми.

И здесь тень выступает как защитница человечества, выступает на защиту человечности (*пропуск в стенограмме*) фактом своего появления. [...]

Теперь вывод делаю, если позволите.

При всем суровом разборе вещи я продолжаю относиться к ней с чрезвычайным интересом, доброжелательностью и желанием видеть ее готовой, и готов отвечать за нее. И другого способа работы совместной я не мыслю. Ничего в этом объединении априори приниматься не будет, ничего в смысле «валяй, делай как хочешь». Тогда зачем объединение? Представьте товарищескую лабораторию. Идет совместное изобретательство с совместной коррекцией. Тогда может родиться новое.

У меня есть эти мысли, которые важны для меня, мои соображения. Если авторы поймут эти соображения, то в их силах за короткий срок сделать все необходимое. Вещь в полтора раза больше, чем должна быть; другой режиссер сказал бы, что ровно два сценария; я вижу, что здесь полтора сценария. И чтобы сделать вещь производственно реальной, а главное, идейно-художественной, ее надо не досочинять. А разгружать. [...]

М. М. Хуциев. Мне очень интересно было слушать Сергея Аполлинариевича. Со многими его замечаниями я согласен, но с чем-то и не согласен. Мне хотелось некоторые вещи пояснить.

Прежде всего: это не роман и не проза, а произведение, находящееся на определенной стадии и предполагающее второй кинематографический план. Кое-что здесь надо писать в прямом объяснении или иначе невозможно. Поэтому я хочу поделиться своими мыслями.

Я согласен, что в отношении Фокина что-то не получилось. Хотя мне очень больно было бы оставить в картине только бесшабашного и легкого парня, который не задумывается над жизнью. И если бы это случилось, то ни к чему было бы заводить дело. Это парень, который видимо легко принимает жизнь, а на самом деле – очень сложно.

У нас получилась зимняя сцена вместо бывшей сцены с банком. Мы сейчас делаем попытку дать Сергею завести разговор о жизни. И там Фокин сыплет целым градом пословиц, а потом произносит фразу: «Знаешь, мне эти разговоры о жизни надоели еще в средней школе. Надо жить, а не трепаться». Я хочу на секунду приоткрыть Фокина.

С. А. Герасимов. Эта формулировка не очень точно еще найдена.

М. М. Хуциев. Здесь он прячет свое отношение. С одной стороны, он не хочет говорить, а с другой – ломает над этим голову.

С. А. Герасимов. Этой фразой он ставит себя на путь всеобщего компромисса, ибо «надо жить» – это понятие, которым больше всего оперируют моральные жулики.

М. М. Хуциев. В следующей картине он действует обратно. Вообще, все ребята не произносят ни одной высокой фразы. Они стараются думать, но не произносить фразы вслух.

Очень не хочется, чтобы Сергей высказывал свои внутренние волнения. Он задуман как человек затаенный, молчаливый. И время от времени мы слышим только его мысли. Может, надо точнее его сделать в слове? [...]

Здесь взят отрезок биографии этих трех людей во время поворотных для них моментов. Особенно старался проследить за Сергеем. Иван – это то, через что проходит вся мужская половина.

С. А. Герасимов. Это вами написано великолепно, первоклассно!

М. М. Хуциев. Фокин – это характер, который мы встречаем в жизни. Это период, через который проходим мы все. Когда-то, поломав головы, мы приходим к мысли, что ломать голову не над чем, жизнь приносит приятное и неприятное и давай закрывай глаза на плохое, будем жить приятной жизнью. Так живет Фокин, идет ко всем девушкам. Эта история его как-то корректирует, с этой девушкой ему этот номер не удался до конца. Но это конкретное, на основании встречи. В первом варианте это не получилось.

Но какой вопрос мы старались поставить? [...] Н. С. Хрущев сказал, что проблема дурака в социалистическом обществе еще не решена. Вот здесь проблему дурака мы хотели поставить. Дурак – что с него возьмешь. Но дурак вредный, дурак-сволочь, который вредит людям и может принести большое зло. Здесь это конструктивно дано. Может быть, это не стоит вытаскивать на первый план. Фокин не основная фигура в картине, может быть, на нем останавливаться не стоит.

Что касается Сергея, здесь более подробная попытка проследить его жизнь. И авторская концепция такова. Человек пришел из армии. Армия – это тот период, когда человек не сталкивается непосредственно с проблемами, потому что он знает свои обязанности, устав, службу.

«Застава Ильича»

И вот он вступает в жизнь, где всевозможные дела. И в первый раз, в отличие от своих друзей, с проблемами жизни. Они все уже нашли свое место. Прожив небольшой период после армии, он начинает ощущать, что изменения его жизни идут не так быстро, и он ощущает некоторое неудовлетворение своим существованием. И мы хотели проследить жизнь Сергея, когда он дошел до такого распутья, где есть несколько дорог для молодого человека (как в сказке) – по какой пойдешь. И вот он столкнулся с Аней. Это – любовь. У него не было девушки. Мы все это испытывали. И казалось бы, счастливое событие: он полюбил девушку. Он встретил ее при странных обстоятельствах. Казалось бы, у него должно произойти что-то радостное. И это происходит.

С. А. Герасимов. Не надо это объяснять. У вас все это написано очень хорошо.

М. М. Хуциев. Жизнь ему предлагает пример Аниного отца, благополучного мещанина, который начинал так же, как и он, жизнь. Он ему говорит: «Вот перед тобой очень удобная жизнь, решай!» Он не решает.

Есть другая возможность жить – жить так, как живет другая часть его новых знакомых, Анина компания. [...] И пройдя этот искус, став на распутье, Сергей избирает дорогу: не построение собственного благополучия, а совершенно другое.

С. А. Герасимов. Все это ясно.

М. М. Хуциев. Теперь по поводу Ани. Если он встретит девушку неконфликтную, вот эта тема никак не решается. Если она будет просто милой девушкой…

С. А. Герасимов. Зачем, упаси боже, простой, милой. Это вполне реальная фигура. Но вы очень увлеклись разоблачением ее гипотетической сущности. Все, что она могла сделать гнусного, она сделала, она не сделала ничего хорошего. Это позиция страшная. Она ничего хорошего не сделала. Ее фронт в отношении собственных родителей есть величайшая подлость. Никуда она от них не уйдет, ни черта не умеет, а фронт ее

есть просто снобизм. Она может и родителями гнушаться, которые ее вырастили, поили, кормили, а сама она мещанка до мозга костей со всеми своими туфлями. Мещанство, которое тащит с базара бальзаминчики, милорда глупого. Это мещанство. Не мещанство скромное, которое работает, а мещанство, которое ничего не делает, ни черта не любит, ничего не хочет и на все негодует. Давайте разберемся в этом вопросе поначалу, а вы в этом еще не разобрались.

М. М. Хуциев. Да, это порождение мещанской семьи. Но мы хотели сделать девушку, которую тяготит это. Мы сейчас ищем актрису. Есть актрисы, которые подходят на эту роль, но мы отметаем их. Мы хотим, чтобы это была совершенно другая девушка, чтобы всему, что она говорит, зритель не верил, чтобы все это была шелуха; чтобы это было существо, которое говорит массу лишнего. [...]

С. А. Герасимов. Это все ясно. Это не значит, что ты возьмешь крашеную блондинку, а нужен человек с душой и сердцем.

М. М. Хуциев. Она может быть той же блондинкой.

С. А. Герасимов. Я это абсолютно все понял. Разговор у нас на втором плане по поводу Ани при более глубоком чтении. Я вижу, что у вас позиция очень стойкая, я буду спорить.

Бывает художническая позиция такая, что так тонко, что уже рвется. Я понимаю, что под этой маской может скрываться человек. И Аня чрезвычайно интересна как человек. Не пойми меня превратно, что это не та героиня. Нет, пусть она остается вашей героиней, но разберитесь в ее функции. По литературному дарованию – вы владеете пером, но давайте писать по нашей обязанности. Почему такая необратимость уже созданного и уже написанного на бумаге?

Я со своими характерами вожусь годами и переделываю их в корне.

Л. Н. Толстой переделывал свои истории начисто. Знаменитая история, когда он отказал Наташе Ростовой в двух грехах. Было же это написано!

Наша власть – давайте думать сообща. [...]

И можете сколько угодно городить прекрасных слов, а простой человек скажет: «Да у вас она просто сволочь! Я бы такую задавил на первой полосе». И он будет прав.

Ваш герой ее ненавидит инстинктивно, и здесь он прав. Так ваше дело оправдать героя, а вы распускаете вожжи. Вот позиция.

До последней страницы я жду, когда же произойдет озарение, когда же Наташа Ростова притащит ковры под раненых. Этим не гнушался Толстой, этого гнушается Хемингуэй. Почему в конце пафос – моя кошка так желает? Нельзя же так. Это искусство, а не личное письмо к тете Соне. Никто, кроме вас, не увидит. Но тогда это семейная кинематография начинается на маленьком экране.

Оправдайте героя! Я не могу умилиться тем, что они шатаются из дома в дом и через дом ходят в гости. Это молодежь гиковского крещения, но не думайте, что сделали открытие – человека, который той или иной оценки достоин.

Нельзя без конца умиляться: влюбленные котята, вот локончик вьется на ветру. Начинается прустовское. Надо сделать вывод какой-то. Он же говорит, что буду тебя любить все равно, при всех обстоятельствах. А дальше что?

Все может быть в искусстве. Ты хочешь сделать ее необратимой?

М.М.Хуциев. Я считаю, что последняя сцена – это ключ к ее повороту. Когда ходит за Сергеем, идет разговор. Когда видит, что Сергей не отвечает, она спрашивает: «Ты позвонишь?» – «Завтра».

[...]

С.А.Герасимов. Вот она идет в магазин подарков и говорит: «Мне ничего этого не надо. Мне все это сегодня подарят». Повесить на березе! Если есть такая сволочуга, которая скажет такую фразу, – я в этом сомневаюсь. И всякий нувориш понимает, что в обществе рабочих и крестьян этот порок надо скрыть. Она в обществе не скажет, что «это все мне подарят», потому что любая тетка может развернуться и смазать ей за эти слова авоськой. И вот в этом месте я бы на месте вашего Сергея повернулся и сказал бы ей: «А оказывается, ты пошлячка!» – и пошел бы от нее. [...]

Так я жду, когда твоя Эмма Бовари заговорит человеческим голосом. Мне это очень интересно. А ты поднимаешь кучу вопросов и говоришь, что завтра это разрешит какая-нибудь другая картина. Так делать нельзя. У вас все вышло, никто не ставит под сомнение ваши дарования. У вас все великолепно получилось. Дома надо текст основательно продумать. Речь сейчас идет о взглядах, убеждениях, критериях и сатирической позиции советских художников.

Г.Ф.Шпаликов. Я замечаю, что вы все время говорите со своих позиций от лица всех режиссеров – так, что, кроме вас, никого нет художников.

Мне тоже не нравится ваш, Сергей Аполлинариевич, сценарий!

Ю.П.Егоров. В том все и дело, что, уважая художническое произведение, идет такой большой и глубокий спор.

С.А.Герасимов. Я скажу больше того. Автор со своей работой пришел в объединение. Если вам ваша работа кажется неперерабатываемой и если вы найдете группу художников другую – идите туда и там поставьте вашу вещь.

М.М.Хуциев. Я не спорю. Я пытался разъяснить только со своих позиций, чтобы нам взаимно понять. Мне просто казалось, что все то, что есть в Ане, вы отметаете. Очевидно, что это не получилось у меня, должна быть финальная сцена, которая должна ее вывернуть наизнанку, но мы слишком все это заподтекстили. Финальная сцена с Аней на дне рождения должна была все вывернуть наизнанку.

С.А.Герасимов. Какая ваша позиция?

Г.Ф.Шпаликов. Мне понятно, что для вас эта вещь неприемлема. Я так и понимал. Ничего тут страшного нет.

С.А.Герасимов. Все понятно. Заведите собственное хозяйство и тогда будете беседовать со всем народом.

Ю.П.Егоров. Здесь не создано объединение по признакам полного подчинения. Не в этом дело. Речь идет о том, что с первого литературного

«Застава Ильича»

варианта столько времени все сидящие здесь тратили и тратят с удовольствием на это произведение, так как чувствуют в нем большое художественное произведение. Поэтому речь идет не о приемлемости или неприемлемости, а о желании разобраться в том, что есть. [...]

Г. Ф. Шпаликов. У нас плохо обстоит с одним. Я разбираю поступки героини, которая вам не понравилась. Чем она такая плохая и неисправимая девочка?

Реплика с подарками: «Мне все это подарят». Вы об этом говорите так, как будто там стоят машины, телевизоры. Там пустяки, безделушки, которые всем приносят. За что там авоськой дать по физиономии?

С. А. Герасимов. Что же вы думаете, каждого из людей, которые приходят за сувенирами, они их полностью удовлетворяют? У него вкус другого порядка. Но есть другое – это своя эпоха, своя система, все, что сложилось при тебе, твое участие в этом деле, то, что представляет твою родину.

Есть ужасная мещанская черта: прийти в лавку и потом чертыхаться. Ну не ходи в лавку, поезжай за границу и там все это покупай. Есть, по словам Станиславского, мужское наблюдение и дамское наблюдение. Что характеризует эту героиню? Что так разборчива, просвещенная, скучающая?

Г. Ф. Шпаликов. Нет, это проходная реплика и не очень существенная. Хочу сказать еще только об одном. Мы постараемся сейчас изо всех сил сделать, чтобы эту девочку не оправдать, но показать, что все это происходит по болтовне.

С. А. Герасимов. Я вам предлагать ничего больше не буду. При подобных позициях помощь невозможна. Вы на диаметрально противоположных позициях стоите. Позвольте нам свою точку зрения иметь. Мы хотим вам помочь. Зачем вы в нашем объединении работаете?

Есть «Мосфильм» и другие. Можем вернуть вас на украинскую [студию].

Предупреждаю всех присутствующих: здесь это организация свободная, вольная, мы никого на канате сюда не тянем. Хотите с нами работать – работайте. За нами стоит хотя бы опыт, мы в два раза старше вас, и партийная позиция за нами. Не хотите с этим мириться, идите в другую организацию и там ворочайте что хотите. Но пришли, честно надо работать. Три месяца мы ждали вас, вы сделали все то же самое, сделали одного слона, по сути дела. Вы практически от наших услуг отказались. Мы с вами сидим три часа, а нас другие товарищи ждут картину делать. Надо по-хозяйски подходить к вопросу.

Вы можете говорить что угодно, что вам не нравится мой сценарий, что за вами стоит целая толпа молодых художников. Вы за советскую власть, я тоже за это борюсь. Мы вашу вещь считаем прогрессивной и интересной, но сказать, что там все безупречно, нельзя…

Г. Ф. Шпаликов. Ничего подобного!

С. А. Герасимов. «Ничего подобного» – отвечать невежливо! Так нельзя!

Недавно вот в том углу сидел С. Г. Микаэлян, на которого я потратил столько времени, как и на вас. Огромными усилиями нам удалось уговорить товарища, чтобы он считался с элементарными законами отечественной драматургии, которые существуют, – хотите вы этого или не хотите. Я имею в виду не каноническую форму, а позицию, мышление, мировоззрение. Он упорствовал, как буйвол. В результате поехали. Сняли, кое-как мы свели концы с концами. Автор все уже понял, С. П. Антонов. Сейчас мне за эту картину[1] приходится нести всю меру ответственности. На это я иду, хотя я здесь мог бы сказать: я здесь имел очень трудный случай. Кому это нужно? Я всегда за ответственность. Назвался груздем – полезай в кузов. Автор должен отвечать за свою концепцию передо мною, перед руководителем, иначе у нас ничего не получится. Нельзя все подводить под общий хаос, мне так кажется, тогда надо было родиться в другой стране и служить своему богу. У нас есть общественные цели, которые должны быть приняты во внимание.

Здесь нет никакого недоразумения. Я хочу только тебя (*к Хуциеву*) морально успокоить. Я тебя слишком уважаю и люблю, чтобы делать мимолетные выводы по твоему поводу. Я просто отвечаю автору, который думает, что ему связывают крылья. Дай бог, чтобы вам так связывали крылья всю жизнь.

М. М. Хуциев. Мне очень огорчительно. Мы написали совершенно новую сцену зимы, которую, не разгибая спины, писали десять дней. Две совершенно новые сцены с Черноусовым, новую сцену с отцом, новую сцену на эстакаде, новую сцену в мебельном магазине, все сплошь новые сцены. Эти слова сказаны только для того, чтобы вы не сочли нас халтурщиками. Работа относилась к литературному сценарию. Мы в основном занимались этим. И впредь собирались с вами внимательно работать. Я просто не очень толково объяснил.

1. Речь о фильме Сергея Микаэляна «Разноцветные камешки» (1960) по сценарию Сергея Антонова. – *Прим. ред.*

Н. М. Торчинская. Мне кажется, что самое главное, что Сергей Аполлинариевич так серьезно и такое длительное время разбирал этот сценарий, говорит в пользу этого сценария. Главное в нем получилось. Главная цель этого произведения доходит. [...]

По поводу интеллигенции. Меня тоже обеспокоил этот вопрос вначале, но сейчас ясно. Ведь мать Сергея тоже представитель трудовой интеллигенции – это врач. Это стало ясно во втором варианте. И Верка, ее дочь, тоже.

С. А. Герасимов. И Верка, и мать не функционируют как идеологи.

Н. М. Торчинская. [...] Мне кажется, что очень ответственная тема, важная тема – это ответственность молодого поколения, то, что для него сделали отцы. Мне это очень дорого в сценарии.

Конечно, все проблемы не решишь. О старшем поколении сказано здесь меньше, но все-таки сказано. В этом смысле очень дорога сцена с отцами. Она выражает какой-то главный момент сценария.

Мне кажется, что авторы, прислушавшись к тому, что сегодня здесь будет сказано, могут хорошо и быстро сделать те вещи, о которых вы говорили. В общем, основа есть, дело только в разгрузке сценария. Если его разгрузить, то все станет ясней и четче. Даже можно вернуть лучшие вещи, а худшие убрать. [...]

В. И. Соловьев. [...] Это еще совпадает с тем, что сам думаешь: а как писать, какой стиль значительней, какой стал зритель? А зритель стал иной, чем он был десять лет назад, – он предъявляет к нам совершенно новые требования. Разговор о новой драматургии и о новых принципах осмысливания жизни происходит не только потому, что мы сами внутри себя решили это, но и потому, что зритель этого требует, зритель стал иной. [...]

Я на студии взял два сценария: один – Герасимова и другой – ваш. И вдруг для меня сразу открылась (все это и было) широта охвата действительности, глубина мысли о времени, страстное желание понять свое новое время, причем способом, которым мы раньше не делали. Если мы раньше старались это сделать при помощи слов, то здесь принципы высшей драматургии, где идея выражается не словами, а хорошим раскрытием характеров героев, их отношением к идеям, выраженным драматургическим способом.

Из-за рубежа приходят фильмы, лучшие, худшие, но приходят фильмы, наполненные жестоким волнением о судьбах своей страны: «Жестокое око»[2], «Кузены» Шаброля, феллиниевские картины. Там идет в полный голос разговор о проблемах, которые волнуют всех, в частности вопрос о молодежи. Причем, если рассматривать эти картины так вот, как они видят свое время и как они его нам показывают, – очевидно, такая точка зрения существует на эти фильмы, и то, что нам показывают, вызывает протест. Но если посмотреть: вот этим положением взволнованы художники, вот по этому поводу бьют в набат, то мы не можем этих художников рассматривать как своих врагов, противников, а должны рассматривать как своих союзников, которые

2. Имеется в виду фильм Шаброля «Око лукавого» (L'œil du malin, 1962).

«Застава Ильича»

тревожатся за положение, которое сложилось в стране. Не подсказывают они, где корень, так как они сами не знают этого.

Мы не можем оттолкнуться от проблемы, что вот кончилась война, они столкнулись с потерянным поколением, которого у нас нет. Если мы скажем, что у нас нет послевоенной молодежи, то мы будем не правы. Если мы не будем этого замечать, то воспитуемые по поводу нас будут иронически улыбаться. Если мы этого не заметим, упустим, то над нами будут смеяться и не будут верить в то, что мы делаем.

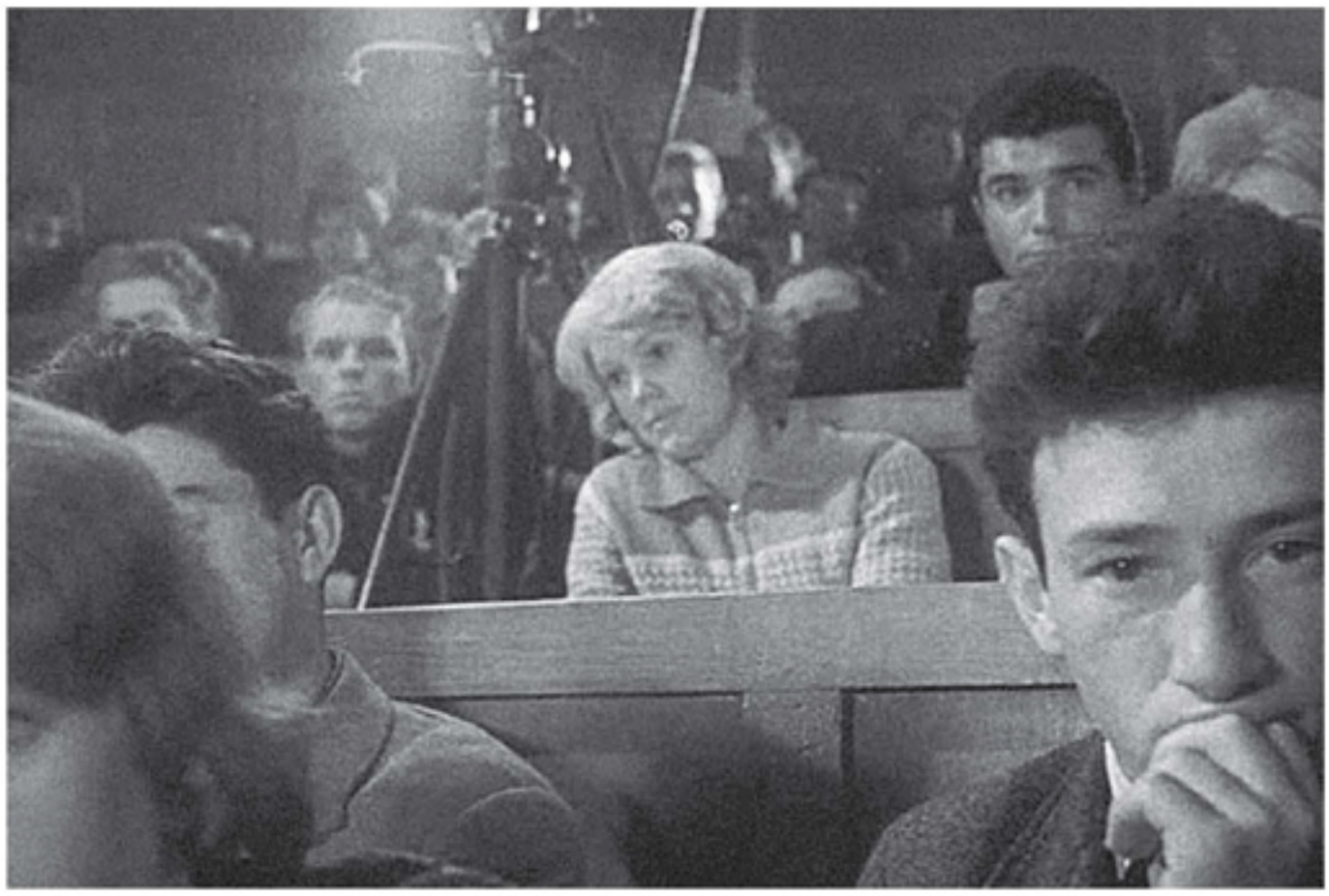
И вот мне показалось, что эти две работы бьют в то, что является квинтэссенцией нашего времени.

И когда здесь произошло это непонимание, то подумал: боже мой, что же случилось?! Или это Эйнштейн не понял квантовой механики?

Ужасно жалко, что студия, которая в этом году может на весь Союз и даже на весь мир заявить два таких крупных произведения, вдруг от половины этого труда откажется. Это будет ужасно огорчительно. [...]

Я читал сценарий Хуциева три раза и все время старался отвлечься от всех сторонних рассуждений, чтобы понять эмоциональный ход авторов. И каждый раз я с радостью погружался в эту работу, в тот мир, который выражен в этом сценарии. Происходит даже чудо: каждый раз я абсолютно точно знаю, чего хотят авторы, – там только видимость, что авторы распускают вожжи. На самом деле никаких вожжей не распускается. Там идет спор тот же, который пытаются разрешить Шаброль и Феллини. Но если у Шаброля в его «Кузенах» раскрывается картина полного падения нравов, то здесь совсем другое дело. [...]

Последняя сцена мне кажется удивительно точной. Эта сцена кладет конец тому вопросу, который поставлен в начале, который со всех сторон освещается и разрабатывается во всем сценарии. И там дается некий ответ. Ответ тоже не прямой, но ответ есть.



«Застава Ильича»

Самый финал, когда они идут, то, что вы написали с рядом внутренних монологов, по-моему, это очень здорово, это делает вещь очень чистой. Литературный вариант кончался совершенно иначе. То, что сделали, это просто здорово!

И в заключение хочу сказать так. Всякую новаторскую вещь – а эта вещь новаторская, и материал непривычный для нас и в отдельных вещах, и в принципах построения – понять трудно.

Мне кажется, вокруг людей, которые занимаются этой работой, надо создать атмосферу особо внимательной помощи, так как трудно, действительно трудно, может быть, вследствие характера одного из авторов. Нужно создать благоприятную атмосферу.

В. И. Ежов. Какие-то странные слухи ходили, что сценарий какой-то, что там все то, сё. На самом деле ничего этого нет. Работа продолжается.

[...]

Из того, что здесь сидят все и так разбирают сценарий, и так возятся с ним, видно, как правильно сказал Соловьев, что это то, чего мы все время ждем от молодежи, и что считаем, что это тот самый сценарий, что он интересен, что каждый читал его, захлебываясь, до конца. Здесь спора нет.

Мне кажется, надо сказать, что авторы – люди упрямые. Это хорошо. Правда, здесь надо в отношении кое-каких вещей разделиться, не согласиться, поругаться. Но вот я читаю сценарий, хочу посмотреть фильм. Я знаю, как молодежь будет его смотреть; безусловно, что режиссер свой сценарий не испортит и все получится так, как мы видим. И нужно сказать, что если тут идет разговор такой, что вещь ставить не будут, то должны встать бойцы и спасти сценарий. Тогда мы это должны сделать. А если разговор идет перед производством, потому что сценарий надо довести до состояния, чтобы он был лучше, то кто

же отказывается от того, чтобы сценарий сделать лучшим?! У всех одно стремление – своими поправками, подсказками помочь сделать немного лучше, даже вступая в полемику с автором, дав ему возможность обидеться и еще раз переписать какие-либо сцены. [...]

Аню в этом сценарии я не очень люблю. Тут сказали: мы сделали Аню плохо, чтобы хороший парень мог вступить с ней в конфликт. Весь ужас в том, что Аня не вступает с ним в конфликт. Она – никакая, взрыва ее не ожидаешь, потому что она ни за что не ратует. Вот ходит такая пустая девочка, которая ничем не заинтересована. Шпаликов тоже говорит: она не сделала ничего хорошего, ничего плохого. Ходит по улице такая девочка. Вы приходите и начинаете исследовать, откуда это берется. И она становится носительницей какой-то идеологической позиции, она вступает в конфликт с Сергеем, и начинается конфликт художнический. А здесь этого нет. Я бы такую никогда не полюбил. Зритель все время будет думать: что он с ней путается? Наверное, молодой, пришел из армии, не разберется сразу. Начиная с момента, когда она кидает туфельки, она задевает парня больше экстравагантностью. Ну бывает. Но разве это образ? Нет. Вот у Ани нет позиции. Как ни странно, она не в конфликте и не представляет молодежь. Она цинична до предела по легкомысленному отношению к жизни вообще. Сергей говорит: «Давай уйдем отсюда» – она согласна. Сергей говорит: «Пойдем отсюда» – она согласна. Давай пойдем туда, пойдем сюда – она со всем согласна. [...]

Ю. П. Егоров. [...] Я говорил, что это великолепное произведение, но есть целый ряд мест, которые меня коробили, я их называл. И с небольшими изменениями вещь может дотянуться до уровня, который ей принадлежит. В режиссерском сценарии мы сделать мало что можем, режиссерский сценарий – это завтрашний экран, к нему надо относиться более требовательно. [...]

История показа советской интеллигенции меня очень волнует. Почему-то в этот адрес идет очень много колотушек, начиная от исполкома, когда начинают распределять квартиры и делить кандидатов на рабочих и интеллигентов. Это ненавистная для меня тенденция, идущая от багровых черносотенных рядов. Она здесь проявлена. Она проявлена в сцеплении сцен, когда идет сцена вернисажа. Там интеллигенция, определенная идеология. Наверное, в сцене вернисажа они имеют право там быть, но если при этом существует настоящая интеллигенция, которая двигает всю нашу науку и жизнь. А посмотрите, что получается? Сцена вернисажа, сцена с родителями и сцена вечеринки, когда приходит литературный Хемингуэй. Когда появляется этот роскошно одетый Хемингуэй, я каждый раз читаю его как какого-то нашего писателя. Может быть, это уже туман в моих мозгах? Но вот так неверно, неверно. Прислушайтесь к нему и раздайте его конкретные фразы или конкретные мизансцены, и я буду удовлетворен.

Марлен, милый, дорогой, после того как я видел эту команду в залах вернисажа, я могу подозревать, что это тоже категория интеллигенции. Вот почему прошу прислушаться к этому. Оставите так – дело ваше. [...]

А вот самое существенное замечание, которое хотел бы тебе втереть в душу, идет от моего первоощущения от сценария. [...] То, как они это сейчас проводят в сценарии, то, как они себя ведут при строительстве, то, о чем они говорят, – надо делать эту сцену таким достаточно опорным пунктом, чтобы с него можно было шагать против вечеринки, против любых нигилистических рассуждений, опять не более того, как футбол и цирк. Эта сцена не нагружена в достаточном количестве.

С. А. Герасимов. Пейзажно взята.

Ю. П. Егоров. Да, пейзажно взята. [...]

Вот тебе мой совет: сейчас в таком виде сценарий не ставить на художественный совет студии, ибо, зная всю настороженность к нему со стороны целого ряда художников нашей студии, я думаю, что он сейчас так уязвим, что его могут на художественном совете сильно удержать.

И. И. Стреков. Хочу сказать пару слов главным образом молодому автору, Геннадию Федоровичу. Он человек новый, и я хочу прокомментировать то, что было сказано С. А. Герасимовым для него. [...]

Главная позиция искусства – каков пафос художника, на каких он стоит позициях, какова его стратегия. Это необходимо понять и это необходимо к сценарию приложить. Ведь повторилось то же самое, когда мы разговаривали с Микаэляном и даже с Черченко[3]. Ведь для искусства конкретных людей тоже отбирают, и не всякого конкретного человека переносят на полотно искусства. Если за этим стоит общественная проблема, тогда можно спорить о красоте жизни, о событиях жизни, тогда этот Иван Иванович становится закономерен. Но когда автор предлагает фигуру, которую осознаешь как сволочь, и ничего из этого не вытекает, тогда это не искусство. Поэтому было высказано общее положение, которое существует в нашем социалистическом искусстве. [...] Это надо было понять молодому автору. Исходя из этого принципиального положения, возник разговор по сценарию, образу Ани как образу, который не до конца продуман автором. Аня не может существовать сама по себе. Искусство возникает из взаимоотношений людей, так давайте их. Нельзя топтаться на месте: «Я тебя люблю» – «Я тебя тоже». Нужна вторая серия, показать, что из этого происходит, и давать глубокий анализ жизни. Поэтому справедлив упрек в безвольности, в пассивности главного персонажа. Если хотите создать образ героя нашего времени, то давайте характер. А характер возникает из взаимоотношений, которые в потенции есть у главных персонажей. Не только каким-то сокращением сцен, нужно начинать с анализа существующих отношений и потом это преподносить. [...]

Б. А. Бунеев. [...] Мы должны быть счастливы, что у нас рождено явное произведение искусства. Если оно сейчас вызывает споры, значит, оно вызовет споры и по выходе на экран. В этом его положительная черта.

Во всяком случае, все время думаешь об этих людях, они живут с тобой, как часть жизни, тобою прожитая.

3. Видимо, речь идет об Анатолии Черченко, писателе и кинодраматурге. – *Прим. публикатора.*

«Застава Ильича»

Причем это очень современно. Я недавно прочел большой разворот в «Комсомольской правде» о том, что думает старшее поколение о молодежи. И я был два дня после этого в состоянии шока. Меня потрясло, насколько уважаемые люди, опытные по возрасту, себя разоблачают перед молодежью. Там были две-три живые мысли, а все остальное – риторика. Будь я немножко помоложе, я не хотел бы учиться у таких людей и здороваться с ними мне тоже не очень хотелось бы – только из вежливости, потому что они так бездумно относятся к молодежи. Там даже очень высокопоставленные лица бездумно шпарили даже не свои мысли по шпаргалке.

Я говорю об этом потому, что в сценарии вопрос о двух поколениях. Правильно говорят, что Иван Иванович статичен, он, в общем, себя слишком разоблачает примитивными вещами, закрывшись газетой и не вступая в драку. Этот вопрос из другой вещи, привнесенный, в этом сомнений нет. Но поскольку этот вопрос острый, он должен быть решен в художественном виде. Я сейчас принимаю эту концепцию, но ее еще надо дорабатывать. Папа весь вылился в достоевский монолог. Он раздевается перед нами до кальсон, потом снимает кальсоны. Не знаю. Тогда это было совсем завуалировано, сейчас вы бросились в другую крайность. Надо найти какую-то середину, и ее нетрудно найти. [...]

Но самое главное, я не могу придерживаться точки зрения, что не надо давать этот сценарий под обстрел. Это законченное произведение. Пусть вокруг него горят страсти, пусть вокруг него идет спор. Это дело чести. То, что мы говорим, – это наши творческие разговоры. Дорабатывать можно без конца, можно угробить при этом доработками. Есть у авторов определенное чувство, они не могут топтаться на месте. Причем все это придет, это не брошенные на ветер слова. У Марлена в душе это все живет.

Надо обязательно, по-моему, все это запускать в производство. Если Марлен сделает сейчас все, что мы ему советуем, то это не устранит нападок, которые есть. Если говорить о нападках на этот сценарий, то они идут не по линии, что мы говорим: этот образ доделан, а этот образ не доделан. Неприятие этого сценария некоторыми людьми идет не по линии того, что недоработан какой-то образ, а идет по линии неприятия позиций художника. [...]

Если мы сделаем другого Черноусова и другую Аню, то нападки будут все равно, потому что есть люди, которые остаются на позиции прямолинейной. И это надо смело встречать.

С. А. Герасимов. В общем, ты приглашаешь в топоры или на Голгофу?

В. С. Бирюкова. [...] В отношении Ани. У нее перебор грехов. Если ей поубавить грехов, то все встанет на свое место. Сравнивая этот сценарий со сценарием Карне «Обманщики», я поняла, чего мне не хватает в ее образе: я не верю в ее любовь к Сергею. Если взять Карне, то надо подивиться, как буржуазный писатель правильно расставляет социальные акценты. Ее любви я не верю. Она говорит: «Я без тебя не могу», но эта фраза ничем не подкреплена. Я не знаю, была она замужем или нет, но мне кажется, что у нее должно быть более темпераментное отношение к жизни и к герою.

М. М. Хуциев. Дело в том, что в своем выступлении я начал подходить к каким-то существенным соображениям, но, к сожалению, произошел неожиданный инцидент, который помешал мне в этом. Я объясняю это волнением моего соавтора и друга. Он пришел на это заседание напуганный.

Я не успел вам сказать следующее. Когда мы сделали работу, которую, кстати сказать, мы делали очень добросовестно – по объему, не по мелочам. [...] У нас было какое-то ощущение неудовлетворенности. И это естественно. И это я никогда не бываю удовлетворен даже тем, как это получается в картине. Я не хочу от себя вносить никаких организационных предложений, потому что не имею права этого делать. И я хотел бы, чтобы здесь нас судили со всей строгостью.

Я хочу сообщить, что многими вещами я недоволен. Черноусова, Аню – все это надо делать гораздо глубже. Но что меня пугает? Я уверен, что если мы будем добиваться того результата, которого должны добиться в конечном итоге нашего произведения, то в короткий срок мы этого не добьемся, мы сделаем это все-таки не так, как нам хотелось бы, все это будет ниже того, чего мы будем добиваться, делая картину. Если нет чего-то, без чего нельзя представить сценарий, мы готовы это сделать. У нас очень много соображений.

С. А. Герасимов. Подведем черту под тем, что было сказано.

Повторяю, сценарий надо передать на художественный совет, такова моя точка зрения после сегодняшнего разговора. Не потому, что я настроен к нему враждебно, а потому, что надо в жизни выступать всегда с открытым забралом перед лицом трудностей. В этом мое глубокое убеждение.

По-видимому, у авторов существует какая-то своя в высшей степени сложившаяся, заслуживающая уважения позиция. Может быть, двоякое решение вопроса: или сложный творческий разговор, который предусматривает какую-то плодотворность, или критический разбор. Это совершенно разные вещи, которые у нас часто путают. Один редакционным карандашом расчеркает вещь, поставит восклицательные знаки и т.д., а другой работает над вещью, что умеет делать у нас очень ограниченное число людей в кинематографии. Для этого мы создали объединение, чтобы работать над вещами.

Может быть, мы неправильно понимаем цели, тогда члены объединения пусть выскажутся сейчас. Я бы никогда не затевал всей этой малоприятной каши, которая занимает бездну времени и определенное количество нервов, которые нам надо беречь для собственного труда. Это есть смысл тратить, когда видишь, что есть результаты, а когда их нет, то нет смысла тратить нервы. [...]

И здесь я согласен со Шпаликовым, что он имеет право иметь свои авторские позиции. Вопрос заключается в том, буду ли я подписывать эту вещь как руководитель объединения. Это вопрос другого порядка, здесь мое право и возможности. Я могу подписать только то, что я приемлю, и мне хоть голову рубите напрочь, я не подпишу то, что я не приемлю. Как руководитель я не подпишу эту вещь. Подписывать сейчас для передачи в художественный совет я не буду. Без моей подписи, пожалуйста. Художественный совет студии в вашей власти. Я не вижу ничего здесь в отношении художественного совета такого, за что мы не можем ответить. Это художественная вещь, они видят ее так, зачем же мы их будем сбивать с панталыку. Зачем они будут, выйдя отсюда, говорить, что их обстругали. Зачем давать прецедент для такой их позиции. Соглашаться я не намерен, так как не принадлежу к соглашателям, подписывать же вещь, в которой вижу много важных идейных ошибок, я не нахожу для себя возможным. [...] В данном случае я не могу идти на частные компромиссы. [...]

Та исключительность, в которую мы сами поставили эту работу, дала уже сейчас свои плоды. Так не следовало делать, это ошибка.

Хуциеву в порядке дружбы я готов отдать то, что у меня по этому поводу в голове накопилось, но, конечно, не в порядке рекомендаций руководителя объединения. [...]

М. М. Хуциев. Это вы зря! Вы превратно все поняли.

С. А. Герасимов. Нет. Шпаликов сказал: «Почему вы всегда выступаете от всех режиссеров?» Сиречь почему вы за весь народ позволяете раскрывать себе рот? У меня сложилось определенное впечатление, и никакие ваши разъяснения не помогут. В данном случае я, как Понтий Пилат, умываю руки. Можете давать свою вещь на художественный совет. Я думаю, что в данном случае все данные за то, чтобы машина работала таким образом. Я на художественный совет явлюсь как работник студии, речи там произносить не буду – хочу послушать. Надеюсь, что

никто не сомневается в том, что никакой агитации и пропаганды я не собираюсь вести?

М. М. Хуциев. Я рассчитывал, что после сегодняшнего нашего собрания мы соберемся что-то сделать.

С. А. Герасимов. Это ваша власть. Это ваша воля.

Б. А. Бунеев. Сергей Аполлинариевич, я не знаю, что здесь происходило, мне в двух словах сказали, но мне странна ваша позиция. Это сценарий именно нашего объединения, и характер людей это именно нашего объединения. По-моему, объединение не имеет права просто так отказаться. Не думаю, чтобы Марлен стоял на такой позиции, что «я хочу выступать один за себя, и всё». Насколько я знаю Марлена, у него этого никогда не было.

С. А. Герасимов. Шпаликов выступил здесь как один из авторов. Он отвечает за себя, за свою творческую позицию. Я не склонен вести узурпацию авторских прав. Если ставится под сомнение полезность моих советов, моих убеждений – другое дело. Вообще, позиция негодная, чтобы работать в этом объединении. [...]

Л. П. Погожева. Мне кажется, что если авторы сочтут возможным, необязательно, чтобы сейчас вы давали конкретные предложения, мне кажется, сейчас, в данную секунду, принимать решение не нужно. Сейчас у Марлена происходят думы по поводу сказанного. Может быть, действительно. Зачем сразу так выносить вещь на художественный совет. [...]

С. А. Герасимов. Есть директор студии, Бритиков. Я только скажу одно, что на режиссерском сценарии, как правило, ставится моя виза, этого спрашивает Министерство культуры Союза ССР. То, что нам кажется в пределах этой комнаты, в государственных инстанциях выглядит совершенно иначе, и они несут ответственность за то, что из-под их рук выходит из этого объединения. И свою подпись на этом варианте сценария я поставить не могу, потому что там требуются не только частные поправки, там требуется серьезная авторская работа.

Я готов лично Хуциеву предложить свои личные представления. Но я никогда не предложу этого автору, Шпаликову, потому что здесь он был искренен, и я никогда его не унижу своей редакторской помощью, она ему не нужна. У него есть другие советчики, пускай он там и получает свои советы. А мои советы для него совершенно бессмысленны.

Я досадую только об одном: я сегодня битых два часа высказывал сокровенные свои соображения по поводу автора, которому они не нужны. [...]

С. И. Ростоцкий. [...] Здесь идет спор и есть с кем спорить. Надо по-хорошему разобраться, потому что мы все хотим одного – чтобы наша молодежь стала еще лучше, чем она есть. Тут дело в том, как сделать, чтобы она стала лучше.

[...] Вопрос с 1937 годом. Мне понятно, почему это вставлено. С точки зрения государственной нужно разобраться в этом деле. Если

«Застава Ильича»

бы стояло так: война, революция, XX съезд партии и т.д., никого бы это не смутило. [...] Может быть, об этом действительно нужно подумать? Но почему у этих ребят это появилось в сценарии – я знаю точно. Потому что нельзя на это закрывать глаза, потому что болезнь, которая рождает сумерки среди нашей молодежи, есть, и не надо на это закрывать глаза.

Другое дело, что стоит ли это делать здесь, не отвечая на это? Наверное, не стоит, потому что ни в одной из судеб эта тема не проходит. [...]

С. А. Герасимов. [...] Если брать ее как явление в целом, то я целиком и полностью стою на стороне этой вещи, иначе никогда не взял бы на себя смелость руководить ею как председатель нашего объединения. Мы много спорили. Присутствующие здесь молодые авторы даже обиделись на меня за критику, которую я себе позволил в отношении этой работы, но, по-моему, зря. Вероятно, сейчас они иначе смотрят на вещи. Критика неизбежна совершенно, и нельзя иначе подходить к такой работе, которая рождается. Это новый, нехоженый путь, и, вероятно, критики будет больше, когда картина появится на экране, по той причине, что она залезает в живую ткань жизни, а не обращается в сторону анатомического музея, что всегда очень удобно, так как там полное единогласие. А вот залезать в живую ткань жизни – эта работа наносит часто какие-то чувствительные поражения материалу, с которым она имеет дело, то есть опять-таки человеческой жизнью в ее потоке, и получается известный щелчок в нос от самой жизни, когда от нее с молодой страстностью отмахиваются и решают, что можно идти дальше. Но нужно стремиться, чтобы ставить все в правильном аспекте. У нас идет спор в этом вопросе.

В заключение я проголосую, чтобы картина немедленно запускалась в производство. [...]

Выдержки из справки Минкульта СССР 1963 года о картине «Застава Ильича»[4]

Сценарий выпускника ВГИКа Г.Шпаликова и режиссера М.Хуциева «ЗИ» был принят к постановке руководством киностудии им. М.Горького (директор т. Бритиков) и 1-го творческого объединения студии (руководитель т. Герасимов С.А.) 6 июля 1961 года. Литературный вариант сценария опубликован в журнале «Искусство кино» (№ 7, 1961 г.).

21 июля 1962 г. картину «ЗИ» смотрел и обсуждал Художественный Совет киностудии им. М.Горького. Она получила исключительно высокую оценку абсолютного большинства выступавших. Герасимов, Соловьев, Ростоцкий, Луков, Погожева указывали в своих выступлениях, что речь идет о фильме мирового класса, выдающегося произведения киноискусства. Кинокритик тов. Парамонова К.К. в своем выступлении сказала: «Если бы я была на старом месте редактора Главка и мне надо было бы по долгу службы и оклада делать критические замечания – я бы не могла. Мне бесконечно нравится в этом фильме все».

Руководство Министерства культуры СССР, просмотрев картину, пришло к выводу, что кинокартина «ЗИ» имеет крупные идейно-художественные недостатки. В фильме отсутствует четкая авторская позиция в оценке действительности, натуралистически воспроизводятся отрицательные явления в среде некоторой части молодежи, неверно изображается проблема взаимоотношений поколений в советском обществе…

Не только вторая часть фильма, но его первая часть, которую студия считает готовой, требует серьезной переработки.

В картине содержится попытка наметить пути духовных поисков, характерные для современной молодежи. Борясь за решение этой исключительно серьезной идейно-художественной задачи, авторы картины должны были рассмотреть своих героев в главнейших жизненных аспектах, в главнейших жизненных связях. Однако этого не произошло. Молодые герои фильма, по существу, изолированы от всего того, что связано с их трудовым общественным бытием. (Показ Славы, Сергея, Николая в «сфере труда» носит весьма формальный характер.) Герои фильма изображаются почти исключительно в плане их личной, интимной жизни, что дает одностороннее и обедненное представление о нашей молодежи.

Вот почему и выводы о смысле жизни, о ее сегодняшнем содержании, к которым по ходу картины приходят молодые герои, не могут удовлетворить зрителей, так как эти выводы страдают очевидной узостью и идейной нечеткостью.

При просмотре фильма подчас возникает ощущение, что не только молодые герои картины проявляют растерянность перед большими общественными вопросами, выдвинутыми временем, но и сами создатели тоже растеряны и не находят правильных ответов.

Одной из наиболее актуальных проблем сегодняшней общественной жизни является проблема содружества различных поколений советско-

4. Орфография и пунктуация сохранены. – *Прим. ред.*

го общества. Преемственность героических традиций, морально-политическое и трудовое единство различных поколений – залог успешного строительства коммунизма. В нашей стране нет и не может быть антагонизма поколений. К сожалению, этот важнейший вопрос решен в фильме неверно. Путаницу в решение этого вопроса вносит эпизод «Отец Ани».

Авторы подробно, с натуралистическим нажимом изображают вечеринку в среде молодых «стиляг», но не находят способа резко осудить подобного рода отрицательные явления...

Режиссер М.Хуциев в работе над фильмом утратил чувство пропорций. Картина непомерно и неоправданно велика.

Резкое несогласие вызывает эпизод «Вечер поэтов». Решенный средствами документального репортажа, растянутый на двадцать с лишним минут, он носит тенденциозный характер, т.к. поэты подобраны по групповому признаку.

Резко критиковался и эпизод «Выставка», где по существу с симпатией показаны т.н. «левые» художники.

Все эти замечания высказывались по фильму руководством Министерства и в июле и в декабре 1962 г., но не были должным образом поддержаны творческим руководством студии (т.т. Бритиков, Герасимов, Бабин) и режиссером Хуциевым…

Правда, во втором варианте режиссер пошел на ряд сокращений и купюр по отдельным сценам. ◆

Публикация Александры Баталиной

«Мне двадцать лет»

Репринт публикации в «Искусстве кино», 1965, № 4, с. 27–46. Печатается с сокращениями.

Иосиф Хейфиц, *режиссер*

Я не критик и не собираюсь оценивать фильм «Мне двадцать лет» во всех его опосредствованиях. Я воспринял его как фильм патриотический. В нем яснее ясного выражена горячая любовь и истинная взволнованность художника теми проблемами, которые он решился поставить перед нами и к которым привлек мысли и души своих зрителей. Явления, проблемы, осложнения не перестают существовать в жизни оттого, что иной раз искусство делает вид, будто их нет. Проигрывает от такой позиции раньше всего само искусство.

Патриотичность этого фильма не внешняя, декларативная, не в сумме фраз заключающаяся, а в самом «нутре», в позиции художников, кровно связанных с нашим временем, с нашим строем, продолжающим великие завоевания Октябрьской революции. В картине ясно ощущается эта связь времен, которая не порвалась, а, напротив того, окрепла.

В этом фильме сложное письмо. Он многопланов, как и подобает кинороману, в нем удивительно переданы атмосфера, воздух эпохи, ее вещность, ее аксессуары. Не надо читать титров, содержащих скрытые или явные исторические даты, чтобы понять, когда происходит действие. Время пронизывает насквозь этот фильм, вобравший в себя все самое характерное для молодежи сегодняшней Москвы.

Меня «пугали» пессимизмом этого произведения, его дедраматическим построением, прочими жупелами. Я их как-то не заметил, увлекшись содержанием происходящего в нем. Я ощутил чистый, незамутненный родник, пробивающийся сквозь грязь и мелочность многих явлений. Я поверил в доброе начало, потому что оно оказалось неизмеримо сильнее плесени века. Горечь не пессимизм. Она иногда лишь подчеркивает стремление говорить правду не боясь. Узнав эту правду, рассказанную мужественно и честно, я еще больше поверил в моральную силу и геройство лучшей части молодых строителей коммунизма.

Я не увидел в картине и дедраматизации. Правда, во второй серии есть какая-то вялость, спад напряжения, многие сцены «не обязательны». Но то, что сюжет в сложном романе о жизни нельзя строить одной лишь ловкостью сведения концов, подозрительным нагнетением в нужном месте и строго рассчитанной развязкой в другом, – это факт!

Удивительное, единственное в своем роде мастерство оператора М.Пилихиной нигде не превращается в штукарство, в самоцель, в дань моде. Ее искусство – дыхание этого фильма, где существует нерасторжимое единство так называемого поэтического и прозаического кино. Лиризм фильма удивительно сочетается с беспощадностью анализа.

Фильм опровергает наши кокетливые утверждения, что кино – искусство грубоватое, требующее, в отличие от литературы, только действия, действия и действия. А вот смотришь, как идет парень после

«Застава Ильича», режиссер Марлен Хуциев

своего «падения», шагает по чистому, непривычно белому снегу, легко дышит морозным воздухом первого зимнего утра, – и впечатление такое, что прочитал целую главу отличной прозы.

Василий Соловьев, *кинодраматург*

Фильм получился незаурядный, со всеми признаками крупного произведения искусства.

Первомайскую демонстрацию из фильма, снятую М.Пилихиной, могу смотреть без устали. Нигде еще не был так возвеличен один из любимейших наших советских праздников, как в этом фильме, – ведь это чудо, сотворить которое могло только настоящее, высокое искусство!

Эпизод первомайской демонстрации возвышается для меня над всеми другими эпизодами, сценами и сценками первой части фильма, но вырвать его из первой части для «отдельного рассмотрения» невозможно, так цельна она и так неразрывны в ней поэтически сплавленные части и частности киноповествования.

Нет, всю первую часть картины, всю целиком, без единого пропуска, я люблю нежно, люблю, как воспоминания своей юности и воспоминания лучшего, что случилось в моей жизни.

В отличие от шовинизма, патриотизм есть осмысленная любовь к родине, и такая любовь никого не способна ни оскорбить, ни унизить. Я не знаю в послевоенном нашем киноискусстве произведения, которое вместило бы в себя больше любви к москвичам и Москве, чем этот фильм, и любовь эта ни разу не унижается недоверием к правде жизни, выбором «красивых» общих мест или «косметикой» снимаемых улиц и зданий. Я видел на экране Москву, в которой живут и работают поколения москвичей, Москву всех времен года, утреннюю, вечернюю,

«Застава Ильича»

ночную Москву, праздничную и рабочую – все время разную и в то же время одинаковую, Москву – частицу нашей Родины; в первый раз понял, вспомнил, вернее, как сильно и глубоко люблю я этот город и какое счастье, что он есть на свете!

Существует драматургия, которая как бы изолирует героя произведения от жизни общества для отдельного, более пристального рассмотрения его личности. В такого рода произведениях, как правило, существует резкое деление на главных, эпизодических действующих лиц и «массовку», а все остальное, что прямо не касается рассматриваемых героев, становится либо местом действия, либо фоном, «задником» – фоном же становятся и второй, и третий планы действия. Если такого рода драматургия хороша, когда в произведении рассматриваются причины разрыва личности и общества, то для рассмотрения многочисленных связей человека с обществом, для раскрытия гармонической жизни личности и общества нужна иная драматургия. Для драматургии фильма «Мне двадцать лет» характерна тенденция – не изолировать героев от жизни, а, наоборот, раскрыть их навстречу всем многообразным проявлениям жизни нашего общества.

Богатство внутреннего мира Сергея, Николая, Славы открывается для нас как богатство сложной жизни, которой живет Москва, с ее рабочими буднями, учебой, вечером поэтов, обычаем ее десятиклассников отмечать окончание школы на Красной площади и т.д. Духовный мир героев есть часть, неотрывная часть духовного богатства города.

Кажется, что к сюжету не имеют отношения ни три красногвардейца, появляющиеся до титров фильма, ни три солдата, идущие по

утренней Москве после сцены с отцом Сергея, ни три часовых, охраняющих мавзолей Ленина, – но попробуйте представить себе фильм без них – ничего не получится. Коллективный портрет москвичей скреплен образом этих трех солдат.

Подобного рода драматургия открыла огромные возможности для творчества режиссера, оператора, артистов, композитора, художника, звукооператора и всех остальных членов коллектива, поименно перечисленных в титрах фильма. Я не имею возможности по достоинству оценить труд каждого и не считаю себя вправе выделить кого-то из всех, я хочу сказать только: в творческой биографии каждого из вас, дорогие товарищи, участие в создании фильма «Мне двадцать лет» – событие.

Юлий Райзман, *режиссер*

Фильм «Мне двадцать лет» с пристальным вниманием исследует некоторые аспекты окружающей нас действительности. Авторов картины интересуют моральные проблемы, которыми живет наш молодой современник.

Мне очень нравится, что в этих своих исследованиях режиссер очень неторопliв, очень подробен. Ритм фильма определен его первыми кадрами.

И постепенно возникает приятное чувство узнавания всего того, что нас окружает: людей, молодежи, современной речи, внешнего облика толпы, наконец, Москвы с ее разнообразными ритмами – утренними, ночными, радостными и будничными.

Одно узнаешь, а другое открываешь заново.

К примеру, сколько раз смотрели мы в кино первомайские демонстрации. И часто возникало ощущение кинематографического однообразия и монотонности. А в фильме Хуциева чувствуешь себя участником этого народного праздника с его возникающими и прерывающимися песнями, незатейливыми танцами, сутолокой перебежек, шутливыми репликами. И герои картины оказываются настолько втянутыми в ритм праздничного шествия, что игровые куски «погони» Сергея за Аней совершенно сливаются с кусками документальными.

Меня не интересует, как этого добились авторы фильма – М.Хуциев, Г.Шпаликов и прекрасный оператор Маргарита Пилихина. Снимался этот эпизод скрытой камерой или обычно. Важен результат – полная художественная достоверность, возникновение удивительного «эффекта присутствия».

Но иногда в правомерно избранном для фильма ритме режиссер допускает просчеты. Слишком долго, мне кажется, идет Сергей по пустынным улицам утренней Москвы, неустанно повторяя строки: «и молниями телеграмм, и молниями телеграмм...» Психологическое состояние героя уже передалось зрителям, они уже заражены им. Но проход продолжается, и в какой-то момент эта взволнованность гаснет.

Мы, кинематографисты, к сожалению, подчас забываем, что существуют физические законы зрительского внимания и их нельзя игнорировать, решая художественные задачи.

Можно вспомнить много эпизодов, подкупающих меткими наблюдениями, точностью второго плана, – сцены во дворе, в метро, в столовой института, в студенческой аудитории, у книжного киоска. Это достоверно не только изобразительно, но и по звуковому фону, по манере обыденного разговора, по краткости реплик.

Среди многих метких зарисовок фильма есть удивительная киноминиатюра. Вечеринка... Элегантная девушка. Из одной реплики мы узнаем: ее родители погибли под Смоленском. Затем девушка, прохаживаясь по столу, лихо «изображает» манекенщицу, демонстрирующую туалеты. В ответ на похвалы она мимоходом бросает: «А я и есть манекенщица». И последнее. Издевки ради над картошкой, лапоточками, над всем этим стилем «рюсс», якобы восторжествовавшим на этой «модерной вечеринке», один из молодых людей пускает пластинку с русской народной песней. Но шутка не удается. Неожиданно для всех песню подхватывает девушка-манекенщица. Широко раскрыв грустные, усталые глаза, забыв про весь «современный шик», она поет, как поют простые русские женщины, выражая в песне свою, видимо, неустроенную, печальную судьбу.

Всего три штриха. А перед нами человеческая биография.

К сожалению, центральный образ фильма мне не кажется полностью удавшимся. Сергей в сценарном замысле был интереснее и убедительнее, чем в картине. И это объясняется не изменением трактовки образа, а просто недостаточно точным выбором актера. Есть эпизоды, в которых я не верю, что этот Сергей может так думать, так говорить, так поступать. Кроме того, мне мешают его крашеные волосы. Рядом с окружающими его людьми, такими достоверными, Сергей иногда выглядит недостоверно. Например, как плохо сосуществует его крупный, чисто актерский план на вечере поэтов с лицами слушателей, целиком захваченных стихами.

Эту картину отличает от многих других то, что молодежь хочет сама найти ответы на тревожащие ее вопросы, а не берет на веру уже готовые формулы. А это требует размышлений. И мне особенно дорого в этом фильме, что герои его думают и что фильм приобщает нас к движению их мыслей.

Не всегда разделяя их сомнения, колебания, умозаключения, к концу картины убеждаешься, что, пройдя естественные для молодых людей духовные искания, герои проживут жизнь достойно и хорошо.

Мне приятно и интересно жить среди людей этой картины. Мне радостно жить в этом городе, где Красная площадь, московские набережные, обжитые старые улицы соседствуют с новыми районами, со-крушительными бульдозерами и строительными кранами. Мне приятно следить за экраном, раскрывающим множество крупных и мелких особенностей нашей сегодняшней жизни, увиденной добрым глазом талантливого и думающего художника.

Лариса Крячко, *критик*
Авторы фильма очень доверительно, даже интимно доверительно, ничего не скрывая, посвящают нас во все перипетии нелегкого этапа в жизни человека. Юноша вступает во взрослую жизнь. Он должен выработать свои мерила, свои отношения с миром, познать их сложность, противоречивость, быть может, хлебнуть первой горечи, встретив нечестность и недоброту, и вырасти возмужав или выйти из этих столкновений в чем-то ущербным, покалеченным. Тема огромной важности – необозримое поле для размышлений над жизнью общества, прямой разговор о мироощущении. Все, что ни делают герои в фильме, они делают в поисках себя.

Пожалуй, меньше внимания уделили авторы Станиславу. Парень женился в двадцать лет, у него уже ребенок, обуревают семейные заботы. В фильме они порой сводятся к натуралистическому бытописательству. Очень характерна в этом смысле сцена первой встречи героев на квартире у Станислава. Друзья «обмывают» возвращение Сергея из армии, они по-прежнему веселы, дружны, беспечны, а на втором плане в кадре – горшок, ребенок, юная жена Станислава. Семья для Станислава выглядит обузой: это авоськи с бутылками молока, это невозможность пойти на танцы, это ссоры с женой, ее усталость, упреки. Внутренне Станислав еще мальчишка: его тянет к друзьям и на танцы. В минуту крайней озабоченности, воспринимаемой друзьями как гнет семейных забот, парнишка, оказывается, поглощен думами о футболе. Конфликт в жизни Станислава мог бы быть разрешен хорошими яслями, даже наличием бабушки, ухаживающей за ребенком. Причина конфликта в бытовых трудностях, обрушивающихся на молодых супругов, не имеющих бабушки или домработницы, и ограничивается в фильме только этим. Неудивительно, что образ Станислава упрощается, его возвращение в семью (после кратковременного «бунта») воспринимается не как истинное возмужание характера, а своего рода компромисс – покорность обстоятельствам человека, понимающего, что другого выхода нет. (Это то «повзросление», которое угрожает остановкой дальнейшего роста человека.) Развитие Станислава приостановлено, он выглядит жертвой ранней женитьбы, а его судьба – осуждением ранних браков (или призывом к расширению сети яслей!).

Таким видится мне драматургическое, режиссерское решение образа Станислава, точно воплощенное артистом С.Любшиным. Станислав в его исполнении – «замученный», усталый, ласковый, мягкий человек.

Характеры Николая и Сергея гораздо более интересны, потому что шире, разнообразней их отношения с миром.

Но не слишком ли «заданы» и принятые авторами меры к моральному излечению Сергея? Не слишком ли прямолинейны, назидательны? Например, сцена в Политехническом. Или сцена – видение отца, пресловутый (порядком надоевший, превратившийся в штамп)

морализирующий прием? Сергею является солдат – его погибший отец.

Финал фильма: трое солдат уходят в бой, из которого не вернулись. Сегодня трое солдат идут на вахту у мавзолея Ленина. Звучит «Интернационал». Вот мораль для наших трех героев, вот ответ на все мучащие их вопросы, вот верный тон мироощущения! Финал был бы хорош (ибо идея его верна!), если бы он был оправдан всем контекстом фильма. Гражданская, общественная тема в фильме если и не притушена, то отодвинута на задний план. Останутся в памяти зрителя правдиво (хотя и ограниченно) поставленные проблемы морального становления молодых людей, правдиво нарисованные характеры, останется пища для самостоятельных размышлений зрителей над правдивым и сложным жизненным материалом. Чувства же пафоса, душевного возрождения, на которое претендуют авторы в конце фильма, не возникает.

Василий Шукшин, *режиссер, писатель, актер*

Мне бесконечно дорого творчество Марлена Хуциева. Во-первых, это художник. Во-вторых, художник, которого привлекает интеллектуальная жизнь современников. Разум, способность и необходимость мыслить руководят поступками его героев.

Я глубоко уважаю решимость, с которой Марлен Хуциев пытается разобраться в духовной жизни наших молодых и немолодых современников. Если это слишком громко сказано, пожалуйста, я могу сказать иначе: я ценю его гражданскую совесть, способность его души болеть «за других».

Нам, живым, никто никогда не давал готовых рецептов – как лучше жить. Да и не верим мы в это – в готовые рецепты. Я как зритель благодарен Марлену Хуциеву за его последнюю картину. Он не все сказал, наверное, как надо было бы сказать, но он лишний раз заставил меня задуматься о себе самом, о том, как жить. Разве это не самая счастливая участь художника?

Сергей Юрский, *актер*

В фильме четко ощущается авторство: на всем лежит отпечаток художника Марлена Хуциева. Этот режиссер мыслит, как мне показалось, непосредственно формами кино. У него нет литературных, театральных или философских замыслов в чистом, чуждом экрану виде. Он не переводит чужие языки на язык кино. Он свободно говорит на своем родном языке – языке экрана. Отсюда удивительная непосредственность кадров, их ассоциативность, многозначность.

Глубина фильма, его содержание не исчерпываются ни текстом, ни позициями героев. Фильм задает серьезные вопросы и заставляет думать о них. Фильм гражданственный, честный. Хуциев уважает зрителя. Он не играет в простачка. Он не сводит сложное к элементарному. Он говорит со зрителем как с равным. Искренне. Умно. Страстно.

«Застава Ильича»

Наверное, в фильме есть промахи. Видел один раз. Не заметил. Был захвачен чувством радости, что такое появилось, чувством благодарности к Хуциеву и ко всем, кто с ним вместе работал.

Николай Коварский, *критик*

Даже соглашаясь с положительными оценками отдельных эпизодов, мастерства режиссера в умении строить и насыщать движением, действием, смыслом всю глубину кадра – не только первый, но и второй и третий планы, – в умении выбрать такие пейзажи Москвы, которые заставляют зрителя как бы заново почувствовать любовь к этому великому и прекрасному городу, соглашаясь с высокой оценкой работы замечательного оператора Маргариты Пилихнной, я не могу не сознаться, что фильм в целом представляется мне неудачей.

То, что Толстой назвал «мелочностью» (в слове этом, кстати говоря, у Толстого нет никаких оценочных моментов), в высшей степени характерно для сценария и фильма Хуциева. Наблюдательность – и притом незаурядная наблюдательность постановщика – просто удивительна. Она удивляет тем больше, что постановщик предпочитает разворачивать действие фильма на площадках привычных, обычных, частных, которые любой москвич видит десятки раз на дню.

Все это – и Москва, на фоне которой развивается действие фильма, и люди, которые являются его героями, – всё увидено глазами современника, чрезвычайно внимательного именно к признакам и подробностям времени сегодняшнего дня, нынешнего года, нынешней эпохи. Мне даже порой казалось, когда я смотрел фильм, что это обилие деталей, это богатство подробностей, это увлечение «в мелочность», которым одержимы авторы фильма, настолько сосредоточивают на себе все внимание зрителя, что, собственно, они-то, эти детали, выдвигаются

в центр фильма, как бы заслоняя переживания и характеры героев, подменяя самое действие.

Это увлечение «в мелочность» вот еще какой чертой отмечено. Наблюдательность для художника обязательна. Но это черта служебная, подчиненная другим признакам таланта. Соответственно и в произведении наблюдения, детали, мелочи всегда отбираются художником под определенным углом зрения. Есть критерии для их выбора из огромного множества наблюденных художником подробностей. Я не могу и не хочу сказать, что Хуциев не имеет этих критериев, что он безразличен к качеству и к характеру детали. Нет, критерий, которым он пользуется, – точный и определенный. Он отбирает для фильма те подробности, которые имеют резко выраженный эмоциональный характер. В большинстве это подробности трогательные, умиляющие зрителя или смешные, но тоже трогательные. Особенно ясно это в изображении семейной «драмы» Славы Костикова.

Эмоциональные, трогательные подробности и создают лирическую атмосферу фильма. Однако, детально воссоздавая лирическую атмосферу, в которой живут и действуют герои фильма, и Шпаликов, и Хуциев абсолютно игнорируют атмосферу интеллектуальную.

В связи с лексикой и фразеологией героев я бы хотел сделать еще одно замечание. Да, в языке современной молодежи есть свои специфические словечки, выражения, идиомы, да, многие слова фигурируют в этой речи как бы с ироническим знаком, исключающим какую бы то ни было высокопарность и риторичность, однако нельзя, невозможно строить язык действующих лиц только на этих специфических словечках, идиомах, фразеологических оборотах, ибо это уродует облик персонажа.

Собственно говоря, отсутствие интеллектуальной атмосферы во взаимоотношениях действующих лиц, в их личных историях, во всем процессе развития действия – только внешний признак умственной бедности персонажей. Они нам скорее «симпатичны», чем интересны, они импонируют больше своим обаянием, нежели своим психологическим и умственным обликом.

Характеры героев, в сущности, рассыпаются на ряд мелочей, деталей, подробностей, даже в совокупности не дающих возможности представить их себе с какой-то элементарной (или сложной) определенностью. И все построение фильма в целом оказалось не драматическим, а лирическим, лишенным того, что Толстой назвал генерализацией, лишенным мысли, лишенным каких бы то ни было элементов, связывающих между собой отдельные эпизоды, куски, новеллы, лишенным даже темы.

В сущности, герои фильма меньше всего заняты поисками своего места в жизни, вопросом «как жить», как принести пользу людям и обществу, в котором они живут.

Но если отпадает или оказывается мнимой даже и эта тема, то, как я уже сказал, отпадает всякая генерализация, остаются куски

с разными темами каждый, выступает и становится очевидным отсутствие единства сценарного и режиссерского замысла, отсутствие мысли, пафоса, отсутствие каких бы то ни было скреп и связей между различными, иногда талантливыми и интересными, иногда обычными и ничего зрителю не говорящими эпизодами. Надо ли договаривать до конца вывод из этого анализа? Он ясен и так. Глаза художника замечают только поверхность жизни, только внешние черты процессов, происходящих с героями.

Вернемся на минуту к вопросу о теме фильма Хуциева. Согласимся, что центральная тема сценария – поиски ответа на вопрос, как жить, поиски своего пути, своего места в жизни. Это возможная и законная тема, но в таких случаях художник обязан либо объяснить, чем вызваны эти настойчивые поиски, чем обусловлены, либо просто решить проблему за своих героев и указать им путь. Последний выход отнюдь не кажется мне наилучшим, однако он иногда встречается и в нашей литературе, и в нашем кино. Увы, этого нет в фильме. Ни прямого указания пути, ни широкого жизненного фона. И это тем более обидно и досадно, что эта задача как раз в характере таланта Хуциева. Об этом свидетельствуют некоторые удачные эпизоды, о которых я говорил вначале. Он как никто умеет показать широкий поток жизни на первом плане, а главное – действие на втором и даже на третьем, причем действие нисколько не страдает, наоборот, выигрывает от этого переноса на третий план.

Надо сказать, однако, что избранная Хуциевым система имеет не только своих эпигонов, но и своих предшественников. И как раз у предшественников она дала наиболее яркие, даже блестящие результаты. Я говорю о двух фильмах Сергея Герасимова – «Семеро смелых» и «Комсомольск». Вспомните, какими живыми, эмоциональными, яркими, жизненно убедительными деталями полны были эти фильмы о нашей молодежи. Именно в жизненной убедительности было одно из их главных достоинств. А такой персонаж, как, например, Молибога в исполнении молодого и поразительного по обаянию актера Петра Алейникова, право, стоит по исполнению и качеству роли всех трех героев фильма «Мне двадцать лет»! Но Герасимов никогда не увлекался «в мелочность», и общая тема, общий пафос, владеющий нашей молодежью, был раскрыт им с такой яркостью, что «Семеро смелых» стал одним из самых запомнившихся фильмов нашего кино.

В том, что Хуциев некоторыми особенностями обязан творчеству Герасимова, нет ничего компрометирующего фильм «Мне двадцать лет» или Хуциева. Это живая и развивающаяся традиция. Но важно, чтобы она была использована в своих наиболее плодотворных чертах.

Ефим Дорош, *писатель*

[…]

И мне безразлично, сколько бы ни пугали меня критики – а они каждый раз обнаруживают некую новую, грозящую мне, зрителю,

«Застава Ильича»

опасность, – увидел ли я на экране так называемый поток жизни либо психологизирующего героя, приземленный быт или же, напротив, абстрагирование от действительности... Для меня, зрителя, да и читателя, разумеется, существует лишь встреча с искусством, то есть такое состояние, когда я, независимо от того, изобразил ли художник события исключительные или ничем не возмущенную повседневность, испытываю особенное счастье.

Я думаю, природе человеческой противна всякая фальшь, и поэтому одна только естественность, соразмерность, то есть гармония, без которой нет искусства, приводят нас в счастливое состояние. Так случилось со мной, когда я смотрел фильм Марлена Хуциева «Мне двадцать лет».

И еще, мне думается, был резон в том, чтобы взять в герои фильма словно бы случайного прохожего – ну хотя бы вот этого солдата и его так по-житейски встретившихся с ним друзей.

Естественность здесь близка к той, какой бы она должна быть в документальном кинематографе. Живет Москва, великое множество людей движется по ее улицам – пешком, в машинах, в троллейбусах и в трамваях. Люди спускаются под землю в метро и вскакивают в вагоны, посещают универмаги, ярмарку, вечер поэзии в Политехническом, сидят на балконах и во дворах, выглядывают в окна, обедают в столовых, заполняют вестибюли учреждений, ходят на демонстрацию... И среди них – трое ребят, их друзья, родные и знакомые, взятые покрупнее, разглядываемые пристальнее, не выходящие из поля нашего зрения в течение трех часов кинематографического времени, равного нескольким годам.

Этот естественный ход жизни, сменяемость времен года не только убеждают нас в подлинности, я бы сказал, всамделишности

происходящего, но и совпадают с содержанием произведения, точнее сказать, они и есть это содержание, как я понял его, дважды посмотрев фильм.

Точно так же, как на смену зиме приходит весна, а затем лето, осень и снова зима, снова весна, точно так наступает пора, когда те, кому было двадцать, становятся пожилыми людьми, и в двадцатые свои годы вступают их дети, чтобы в свою пору стать пожилыми, уступив своим детям место двадцатилетних...

При том, что фильм этот как бы вообще о жизни человека в ту его пору, когда ему двадцать лет, он все же удивительно точно прикреплен к определенному времени, без чего, мне думается, нельзя обойтись в истинно реалистическом искусстве. Я имею в виду не только такого рода подробности, как упоминание о «Пяти вечерах» в «Современнике», реклама кинофильма «Сережа», упразднение должности кондуктора в московских трамваях. И даже не такие, куда труднее уловимые приметы, как появление у Ани, девушки Сергея, в день ее рождения косматого молодого толстяка, «настоящего мужчины», шумного и при всей его громоздкости суетливого, принесшего в подарок чугун картошки и лапти, – смесь битника, как они ему представляются, с пижоном, может, продающего иконы иностранцам, в подарке которого угадывается некая хамская мода.

Подробности эти я бы отнес к тем, которые свидетельствуют скорее о злобе дня, нежели о духе времени, – они необходимы в искусстве, однако спустя годы устаревают, становятся непонятными и требуют объяснений комментатора. Но есть другие, столь же обыденные и при всем том позволяющие определить время – 30-е годы, 40-е, 50-е... Я осмелюсь утверждать, что по такого рода приметам, составляющим образную систему фильма Хуциева, в нем долго еще будут видеть Москву конца 50-х – начала 60-х годов XX века.

И длинные панелевозы, маневрирующие среди потока машин, и штабеля бетонных плит, на которые взобрались дети и мимо которых, обтекая их, движется праздничная толпа, и весенние ливни, осенние листопады, первый зимний снег, с грохотом падающие в водостоках подтаявшие сосульки – все это не только подробности московского пейзажа, но и само обновляющееся время, изображенное средствами поэзии.

В этом нет и тени красивости, которая так часто в кинематографе, в прозе и даже в стихах заменяет истинную поэзию, и это нисколько не походит на те старательно сооруженные аллегории, какими иные режиссеры и писатели прикрывают и незнание жизни, и отсутствие мысли.

Это не аллегория – к слову сказать, они очень часто свидетельствуют еще и о дурном вкусе. Хуциев с естественностью и смелостью художника обращается с любым материалом, даже таким «нематериальным», как потребность Сергея в трудную минуту его жизни встретиться и поговорить с отцом, погибшим на войне, когда Сергей еще

был ребенком; эта встреча молодых людей почти одного возраста, отца, который на два года моложе сына, – одна из самых правдивых и выразительных сцен фильма. Она заставляет задуматься и над такой проблемой, как природа художественной правды. Мне кажется, все здесь зависит от того, в каких отношениях с жизнью состоит художник. Хуциев не сочиняет «ходов», дабы потом подкрепить их взятыми из записной книжки фактами, пускай и правдивыми, увиденными в жизни. Он и не стоит рядом с жизнью с указкой, не показывает нам, насколько хорошо он ее изучил, – не рекламирует, если можно так выразиться. Он живет ею, размышляет о ней, радуется и огорчается. Он видит двух недалеких девчонок, вчерашних школьниц, пытающихся завести знакомство с Сергеем, и не читает им нравоучений, но тревожится о них; и не обличительную речь, но сострадание вызывает в нем милая девушка, после первой же встречи пустившая к себе на ночь Сергея, или кривляющийся юноша, «автоматически» сказавший глупость. Сколько было у нас первомайских фильмов, даже награжденных премиями, сколько было документальных фильмов о Москве, однако я не помню, чтобы первомайская демонстрация хоть в одном из них была такой веселой и радостной, а Москва такой прекрасной, как в фильме Хуциева. Не в том ли причина, что очень уж старались авторы тех картин убедить нас в том, как нам весело на демонстрации и в каком красивом городе мы живем! А Хуциев просто веселится со всеми, кто идет на Красную площадь, и молча любуется Москвой.

Я все время говорил только о Хуциеве, хотя фильм сделан многими – он отлично снят оператором Пилихиной, в нем талантливо играют актеры, и у режиссера есть еще соавтор-сценарист. Но фильм этот, мне кажется, принадлежит к произведениям, определяющим, на мой взгляд, самую сущность искусства кино, где все растворяется в режиссере, в его манере, почерке.

Для меня это была встреча с искусством кинорежиссера Хуциева. ◆

Лев Рошаль

ИЮЛЬСКИЙ ДОЖДЬ, ДОЖДЬ, ДОЖДЬ... СЛОВ

Глава из неопубликованной книги "Кинорежиссер Марлен Хуциев"

Редакция благодарит Светлану Сергеевну Рошаль, вдову автора, за предоставленную рукопись.

Фильм Хуциева «Июльский дождь» («Мосфильм», 1966) отчасти являлся продолжением предыдущего.

Он анализировал возможный вариант метаморфозы судьбы одного из трех друзей «Заставы Ильича».

Вернее, кого-то из их повзрослевшего поколения, вступившего в новую эпоху жестких порядков, регламентов и двойных стандартов.

Эпоха эта вчера смятенно предчувствовалась, а сегодня все явственнее демонстрировала свой оскал.

Не только из-за пережитого беспощадного разгрома властью предшествующей картины, но и из стремления решать принципиально новые художественные задачи Хуциев вместе с соавтором сценария Анатолием Гребневым выстроил вроде бы совершенно бесконфликтную драматургию.

Никакого внешне выраженного противостояния персонажей друг другу, тем более эпохе. Просто обиль-

ная вязь привычных, каждодневных, вроде бы ничего особенно не значащих примет.

Летний, как обвал, ливень.

Навес, под которым от него скрывается Лена (Евгения Уралова).

Незнакомец, давший ей куртку, чтобы могла успеть добежать под дождем на работу в свою типографию.

Мокрые московские улицы.

Мокрый, бесконечный, прикрывающий новостройку забор с длинной цепочкой громадных кинорекламных щитов.

Бульвары в «молоке» осенних туманов.

Чернота голых, сырых деревьев.

Осенняя торговля капустой.

И снова летняя Москва.

Солнечные улицы и скверы.

Толпы озабоченно спешащих пешеходов.

Потоки автомобилей.

Грузовик с перевозимой куда-то в кузове лошадью.

Зеваки в переулке перед посольством, где проходит дипломатический прием: подкатывают шикарные авто с гостями в блестящих, иногда экзотических, туалетах.

Вечеринка с танцами.

Встреча в кафе с друзьями.

Объятия влюбленных Лены и Володи (Александр Белявский).

Их поцелуи посреди безлюдного, постепенно впадающего в сумерки переулка, в котором тихо, неспешно разворачиваясь, пристраиваются друг к другу на ночлег троллейбусы под густой сетью проводов.

Воскресная уборка Леной вместе с матерью их комнаты в коммуналке с высокой старинной печью, покрытой белоснежным кафелем.

Загородный пикник молодой компании с гитарой вокруг костра.

Пустынный, осенний морской пляж с телами высокого, крепкого здоровяка Володи и кажущейся хрупкой рядом с ним Лены.

Неумолчный, «диогенный» проговор прибрежного галечника, шипящий шепот волн серого моря под бездонным серым небом.

Медленно тянущийся вдоль берега за спинами двух единственных «пляжников» поезд: «В Москву!.. В Москву!..»

Словом, с начала и до конца фильма вереница живо схваченных обыденных обстоятельств. Они легко, почти безостановочно и, кажется, бестревожно сменяют друг друга.

Ощущению неостановимого потока повседневности, фиксируемого в экранной пластике (оператор Герман Лавров), органично способствуют документальные, порой на грани хроникального репортажа сцены.

При этом необходимо отметить: оператор во все прекрасные съемки Москвы, в съемки пригородных пейзажей вносил не только свое ви́дение, но и свое осмысленное понимание тех или иных подробностей

антуража и тех или иных проявлений, свойственных поведению действующих лиц в конкретное время и в конкретном месте.

Одновременно эти сцены проникнуты пластически верно переданным лирическим настроением.

Они овеяны состоянием персонажа, точно угаданным и воспроизведенным операторской стилистикой.

Даже драматический эпизод поминок по внезапно скончавшемуся отцу Лены настолько привычен своими подробностями, что, в сущности, не взрывает избранной для экрана стилистики съемок «жизни как она есть».

Однако в глубине этого внешне привычного набора житейских подробностей все время пульсирует, как всегда у Хуциева, не навязчиво, но и не исчезая, мысль о поселившейся в доме трагедии.

И присутствует она именно в той самой привычности подробностей для подобного случая: в смятенной печали лиц, в занавешенном зеркале, в негромком общении приходящих.

Эта стилистика, кроме всего прочего, отражала, на мой взгляд, усвоенные Хуциевым уроки итальянского неореализма, покорившего еще на рубеже 40–50-х годов многих отечественных режиссеров, начинавших свое кино в период оттепели.

Экран неореализма поражал, особенно на фоне велеречивой монументальности большинства послевоенных советских фильмов, богатством простых, обыденных деталей, будто подсмотренных документальной кинокамерой.

Подобной же стилистике вторит в «Июльском дожде» еще одно обстоятельство: безудержный поток слов персонажей.

Кажется, что не один разговор, закончившись, перетекает в другой, а просто одни слова сразу же, как часто и в жизни, без всякой точки, даже запятой, без общего смыслового стержня, следуют за другими.

Они проговариваются, чтобы *проговориться*.

Лишь бы ловко высказаться.

Словесный пинг-понг, за которым ничего не слышно, кроме равномерного, дробного постукивания пластмассового шарика: тук-тук, тук-тук...

Нередко такие пластмассовые «шарики-слова» умны, остроумны, ироничны, находчивы.

Но эквилибристика собственно слов сильнее их сути и, если не сами слова, то, во всяком случае, тон их произнесения тоже бестревожен: «диогенный» проговор серого галечника на пустынном морском берегу.

Но, несмотря на бестревожность потока жизни, заговоренного потоком малозначащих слов, картина постепенно и почти неуловимо создает свойственным Хуциеву языком кинопоэзии возрастающее чувство очевидной тревоги.

Вдруг посредине «танцулек» еще молодой, но уже седой, прошедший войну Алик, которого играет знаменитый поэт-бард Юрий

Визбор, запоет, в ритме сдержанной стилистики картины, о пехоте и бушующей весне.

А в атмосферу беззаботных танцев невидимо и в то же время явно войдет что-то еще: *гарь истории*.

Незаметно сменится витающий в комнате ритм.

Не бурный темп танцев (он вместе с танцами продолжается), а именно внутренний ритм привычно скользящего по паркету жизненного потока.

Поток этот на мгновение, будто неожиданно, споткнется, заставляя в эту секунду зрителя, млеющего от созерцания экранного пиршества повседневности, ощутить внезапность растревоженных чувств и раздумий.

А потом в потоке ничего не значащих слов вдруг возникнет реплика Лели Курихиной о научном докладе Володи и его соавтора Левы, каким-то образом оказавшемся у их шефа Шаповалова.

Да еще она добавит, так, между прочим, в духе всеобщей иронии, но вполне уверенно: «Вас раздавят и сделают это вежливо, в белых перчатках».

И это тоже, кстати, школа неореализма.

Говоря не только словами, но и событийной ситуацией, возникающей благодаря ли словам или помимо них, о мимолетности, на самом деле говорить о самом главном.

Причем, возможно, по-прежнему в том же «мимолетном» тоне.

Но при этом говорить не о мимолетности вовсе.

А нередко – о Вечном!..

Тонкая драматургия «Июльского дождя» не фабульна с точки зрения крутого сцепления событий, а – сюжетна.

Если под сюжетом подразумевать драматургически *железно* выстроенную «крутизну» сцеплений внутренне углубленной мысли.

Ее перепады и повороты.

Ее тревожащее, твердое движение сквозь все «бестревожные» слова и обстоятельства.

Прошло совсем немного времени после «Заставы Ильича», после одновременного с ней фильма Данелия и Шпаликова «Я шагаю по Москве», и Хуциев точно уловил и показал в «Июльском дожде», сделав предметом размышлений, новую социально-историческую коллизию.

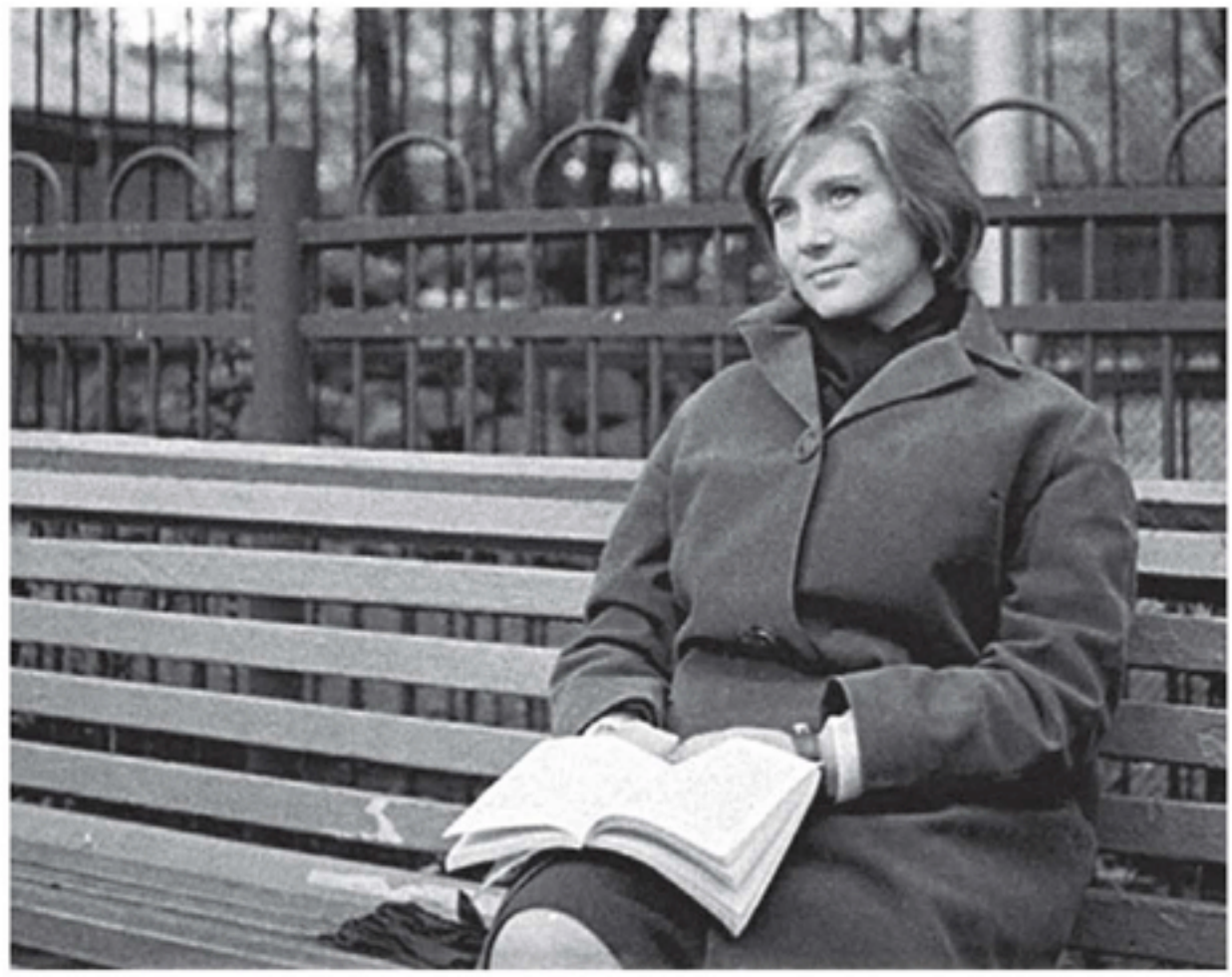
На смену мужиковатым, напористым Полотерам теперь пришли «шефы».

Они со всеми дружны, ходят не в сохраняющих строгость формы велюровых шляпах, а, как Шаповалов, по «простецкой» моде в легко сминаемых беретах.

Могут с подчиненными общаться на равных.

Как и все, умеют шутить.

Любят ездить гурьбой за город на пикник с костром, шашлыком и гитарой.



«Июльский дождь»

Но появлением на мгновение, как раз на пикнике, этого скромно уверенного в себе Шаповалова с холодноватым взором, несмотря на его склонность к шутливым воспоминаниям, фильм опять возбуждает тревожные чувства, невольно заставляя думать над вскользь брошенными Лелиными словами о «белых перчатках».

И над таким же скользящим в едином словесном потоке ответом крепыша Володи на предложение устроить шефу скандал: «Ребята, я абсолютно с вами согласен. Но мне надо обдумать тактику».

В этом месте фильма чувство тревоги особенно сгущается.

Не только от понимания, что Володя никогда на скандал не пойдет, а и от трезвой констатации авторов картины, что в грянувшие новые исторические времена вместе с приходом ни перед чем не останавливающихся вежливых «шефов» пришли задавленные ими «тактики».

Хотя многие «тактики» еще буквально вчера бредили свободой, принесенной дыханием оттепели.

Отход Володи от прежних мечтаний, стремлений, надежд и вообще от самого себя почувствовала Лена, когда стала постепенно отдаляться от успешного, обещающего уют, тепло и благополучие жениха.

Вот их диалог в фильме на берегу осеннего моря.

«– Моя двоюродная сестра, – сказала Лена, – спрашивала меня, какой ты – злой, добрый, пьющий или нет… Я сказала все как есть. Объективно. Все достоинства. Я сказала, что ты не пьющий, не скупой, не бабник, это тоже важно, что у тебя легкий характер и что ты не трус…

– Спасибо – усмехнулся Володя.

– Но знаешь, я, наверное, никогда не сумею ей объяснить, почему, несмотря на все твои прекрасные качества, я не пойду за тебя замуж.

«Июльский дождь»

Он смотрел на нее, вытаращив глаза, и вдруг рассмеялся.

– Мне страшно за тебя, Володя, – продолжала она тихо… – Все-все перепуталось – добро и зло, и то, что для смеха, и то, что серьезно, и мне иногда страшно, как будто мы делаем что-то нечестное, не так живем, что-то забыли самое главное и не можем вспомнить… Я опять усложняю?

– Ничего, валяй».

Вероятно, нужен такой день бездонной, прозрачной осени, чтобы найти такие же адекватные ему *прозрачные* слова, какие проговорила, промыслила Лена.

Она их прочувствовала.

Прочувствовала не только чутким женским сердцем.

Скорее неким нравственным чувством, заложенным в нее, может быть, на генетическом уровне.

Не случаен и ее разговор о личной жизни, о замужестве именно с матерью.

Как и то, что она вместе с матерью слушает по негромкому радио бессмертный финал мхатовских «Трех сестер»: «Наши уходят!..»

Наши – уходят!..

В соответствии с становящимися расхожими ироническими настроениями Володин шутливый, вслед за его ответом о «тактике», призыв к «канатоходцам» не ходить по трамвайным и троллейбусным проводам, ибо это опасно для жизни, отнюдь не смешит и совсем не радует Лену.

Для нее теперь важнее редкие телефонные звонки почти не знакомого Жени.

Того, который отдал ей во время дождя свою куртку.

И того, которому, по его же словам (вот главное!), «надоел всеобщий треп».

В ходе такого «трепа», опять же в тональности «между делом», сообщенная Володей новость о печатании доклада, только с фамилией Шаповалова большими буквами, явилась для Лены лишь последней точкой в цепи Володиных измен самому себе.

Однако при этом насмешливый, но полный разнообразных смыслов Володин призыв к «канатоходцам» есть существенный момент картины.

Он-то и подтверждал перемену, какая происходила не только с героем фильма, а с большей частью его поколения.

С повзрослевшими и ставшими под влиянием складывающейся жизненной ситуации весьма осторожными ребятами из «Заставы Ильича».

Во всяком случае, немалой их частью.

Той частью, что не обнаружила в себе мужества встать в ряды, в общем-то, тогда малой горстки людей, противостоящей убожеству власти.

Дополнительно тревогу в «Июльском дожде» увеличивала еще одна, тоже точно угаданная авторами картины, историческая ситуация.

Неизбежность именно *«парного»* существования «шефов» и «тактиков».

И те и другие выживали за счет взаимности.

«В наше время не принято стреляться», – с оттенком печальной усмешки констатирует в фильме бывший фронтовик Алик.

Показывая историческую неразделимость «шефов» и «тактиков», фильм обозначил узел человеческой трагедии, начинавшей триумфальное шествие эпохи стагнации.

Трагедии, обнаруженной авторами в как бы ничем не потревоженном житейском и словесном потоке, в котором главные драматические знаки времени не без труда прорисовывались через довольно плотную дымовую завесу второстепенных событий и пустых изречений.

Ту завесу, что становилась стилем жизни.

Таким образом, и стиль фильма с его стремительно набегающими друг на друга привычными житейскими подробностями и малозначащими словами, сквозь которые, однако, прорывалось, утверждалось самое для авторов важное, хотя и прикрытое повседневным тоном «испытанных остряков», отражал не только эстетические поиски Хуциева.

Но и возникавший – снова подчеркну – стиль современного существования.

И даже больше: его суть.

Между тем на обсуждении 4 октября 1966 года первого варианта «Июльского дождя» художественным советом объединения прозвучало несколько более или менее твердых голосов по поводу серьезных, принципиальных просчетов картины, как раз касающихся ее сути.

Один из руководителей объединения (вместе с Александром Аловым) Владимир Наумов, который вел обсуждение, горячо поддерживал фильм, отмечая несомненную талантливость авторов. Но при этом считал, что смысл слишком утоплен под слоем подробностей,

и это делает его, Наумова, равнодушным к этой талантливой картине. Потому, при всей философской углубленности ленты, она, на его взгляд, очень камерная.

Еще более решительно высказались два писателя – Елизар Мальцев, сразу исчезнувший после своего выступления, и Юрий Бондарев, к тому же главный редактор этого объединения «Мосфильма».

Бондарев, по существу, сказал практически то же, что и ушедший Мальцев: «Это фильм *настроения*. Но он не выливается в фильм *мысли*. В фильм сложных человеческих страстей, за которыми размышления о жизни. И ему не хватило этих страстей в картине, это *приглушенные* страсти или их вообще не было. Лена же – это нечто среднеарифметическое. Но я не вижу девушку какого-то типа, девушку, которая что-то ищет. Прекрасна Москва, прекрасны пейзажи. Но это рефрен картины, который существует отдельно от людей. Пейзажи, экстерьер в несколько раз сильнее характеров».

После выступления Бондарева сразу же взял слово драматург Александр Хмелик. Скорее, он даже не столько «взял слово», а буквально ворвался на трибуну, чтобы сказать самое, на его взгляд, главное: «Неужели не понятно, что картина Хуциева сделана по совершенно иным – не лучшим или худшим, но *иным* – законам, нежели те, которым следуют в своем писательском труде Мальцев и Бондарев».

Хотя, между прочим, и сам Бондарев, сказав по ходу выступления «*приглушенные страсти*», дал как раз довольно точное и емкое определение существа закона, какому предписали себе следовать Хуциев и Гребнев в обсуждаемом фильме.

Важно и то, что получивший вслед за Хмеликом слово Михаил Швейцер поддержал его: «…картина очень острая, и я не согласен с Бондаревым, потому что здесь есть очень серьезный, страстный разговор, а вовсе не разговор шепотком. Здесь так много открывается и говорится самим человеком. И картина очень важна тем, что она не дает концентратов… Она дает нам *узнавание зла в жизненной повседневности в очень разбавленном виде* (курсив мой. – *Л.Р.*), как оно зачастую встречается в жизни. Картина чрезвычайно точна и очень, я бы сказал, тенденциозна. Мне кажется, что фильм очень важный, потому что он о поиске *бескомпромиссности* (курсив мой. – *Л.Р.*). И в этом он чрезвычайно сегодняшний. В целом картина производит на меня сильнейшее впечатление… Это произведение совершенно выдающееся, и режиссура в нем стоит, я бы сказал, на единственном в своем роде уровне. Каждый человек, который появляется, скажем, в сцене смерти отца, – это целый мир, целое огромное открытие в повседневной нашей жизни».

Один из участников обсуждения, студийный редактор А.М.Пудалов[1], как мне кажется, весьма верно отметил существо, смысл драматургического построения фильма.

Он говорил, что Москва в картине, ее движение – это то *вечное, нетленное*, что противостоит мелкому, временному, пробегающему, хотя и цепкому.

1. Александр Михайлович Пудалов – редактор и позднее главный редактор Шестого творческого объединения киностудии «Мосфильм». – *Прим. ред.*

«Июльский дождь»

И в этом – тема фильма.

В столкновении этих двух противоположных начал через экранную пластику решается основная драматургическая задача.

Подводя итоги обсуждения, Наумов несколько «прикроет» (в общем, справедливо) Бондарева и Мальцева, сказав: в прошедшем разговоре каждый имеет право на собственное мнение.

Но в своем заключительном слове Хуциев в очень резкой форме оценил стремительное, не дождавшись конца заседания, исчезновение Мальцева…

…Однако вернемся к нашим размышлениям об «Июльском дожде», прерванным некоторыми, на мой взгляд, существенными и принципиальными обстоятельствами обсуждения фильма.

Эти размышления были нами приостановлены в ходе разговора о стиле фильма, впрямую отражавшем нарождающийся стиль жизни.

Но картина одновременно касалась и коренного обстоятельства, порождавшего уродства этого складывающегося стиля жизни. Она показывала: разгул в так называемой интеллигентной среде словесного потока в виде словесного остроумия нередко прикрывал иронией *драму растущего внутреннего раздвоения*.

А при этом основная беда времени «всеобщего трепа» объяснялась расширявшимся пространством *бездуховности*.

Автоматизмом восприятия вечных, нравственных ценностей.

Недаром мать Лены (в точном, как мне кажется, исполнении Евгении Козыревой) удивляется, наткнувшись на заголовок газетной дискуссии: «Кого считать интеллигентным человеком?».

Очевидное, то, что вроде бы должно входить в состав крови, становится предметом дискуссии.

«Июльский дождь»

То есть еще одним «всеобщим трепом».

И тоже недаром пластический и поэтический рефрен картины – сходящие с типографского конвейера огромные репродукции то леонардовской Мадонны, то «Неизвестной» Крамского.

Ибо утрата нравственного стержня жизни и «ширпотребовское» тиражирование неповторимо прекрасного есть взаимосвязанные явления единого порядка, порождающие монстров.

Хорошо узнаваемый поток обыденной ежедневности, сотканный Хуциевым и его творческими единомышленниками не ради лукавства, а исходя из поиска новых принципов экранного сюжетосложения, видимо, не позволил власти, с особым вниманием после «Заставы Ильича» всматривавшейся в новый фильм режиссера, разглядеть, что он снял одну из самых социально и политически острых своих картин.

Особая ее острота заключалась не в общественном противодействии каким-то отдельным извращениям системы, чего в картине не было и что устраивало и в какой-то степени успокаивало блюстителей системы, а в том, что они – проглядели (хотя фильм далеко не сразу был принят).

Начальники нечто все-таки проглядели.

И в фильме, и в жизни.

А именно: различные формы сосуществования немалой части общества с этими извращениями. Довольно быстрое приспособление к ним, сопровождаемое неизбежным освобождением от сдерживающих принципов совести.

Отражая подобную остроту современной ситуации, фильм с большей или меньшей осознанностью предсказывал цепную реакцию будущего самораспада системы.

«Быть может, – подчеркивал Мирон Черненко, – и поэтому «Июльский дождь» является одной из самых сложных драматургически картин Хуциева: кажется, что в ней одновременно разворачивается несколько сюжетов, на разных уровнях слышимости и видимости. Никогда еще режиссерский глаз не был столь точен, режиссерское ухо столь чутко, режиссерская рука столь уверенна и изобретательна, ибо удерживать в равновесии эту конструкцию, словно не имеющую опор, словно отрицающую все законы драматургической гравитации, было бы просто невозможно»[2]. При этом Черненко тут же справедливо говорил о «виртуозной, просто-таки акробатической драматургии Анатолия Гребнева, подарившего режиссеру настоящую литературу»[3].

Самораспад же системы отчасти предсказывала и прекрасно снятая финальная сцена встречи в День Победы ветеранов Великой Отечественной войны у Большого театра.

В момент выхода фильма она, видимо, воспринималась как утверждаемый, несмотря на все смятения, патетический символ единства молодого и старшего поколений.

По прошествии исторического времени нельзя не увидеть, что пристальная документальная камера точно зафиксировала в групповых портретах этих двух поколений еще не явный, пока лишь намечающийся, поэтому трудно уловимый, с множеством смысловых оттенков водораздел между ними.

Что-то, может, и неосознанно, смущало в этих съемках и тех, кто участвовал в благожелательном в целом обсуждении картины на страницах кинематографической прессы.

Тут, наверное, угадывались и высоты нравственности, духовности тех, кто, отдирая себя от окопной земли, поднимался когда-то в атаку.

И ложащаяся на главную идею фильма определенная, под влиянием насаждаемого комплекса идеологических «химер», потеря таких высот молодым поколением.

И грядущее превращение старшим поколением своего действительно величественного фронтового прошлого в некий воинственно, подчас кликушески, поучающий «жупел» настоящего.

И еще многое, многое другое…

Во всяком случае, если на лицах ветеранов в этом финале царят искренность и волнение, то схваченные бесстрастным документальным объективом лица «детей», всматривающихся в «отцов», помечены печатью не только искреннего преклонения, но и настороженности, возможно, еще не понятной ими самими. ◆

2. Черненко Мирон. Просто Марлен. М., 2000, с. 33.

3. Там же.

2010, ноябрь

Публикация Александры Баталиной

КРУПНЫЙ ПЛАН

ХУЦИЕВ. СМОТРИМ СЕГОДНЯ

Игорь Савельев

КОНЕЦ СЕЗОНА

…Это как с Достоевским. У его исследователей есть такое наблюдение, лежащее в области социологии чтения. Оно – о переходящей короне «главного романа», что продиктовано сменой эпох и больше говорит о времени, чем о тексте: так сказать, вопросы герменевтики. Окончательно «реабилитировали» Достоевского только в годы оттепели (а вот и связующая ниточка). В 60-е главным его романом считался «Преступление и наказание». С эпохой гармонировала психологическая новизна текста, отсутствие тяжеловесности, игра с остросюжетностью. В 80-е эта корона перешла «Бесам». Ревизия поздней перестройки, открывшая все потаенные подробности биографии Ленина, самих же «ревизоров» повергла в ужас «потрясением основ». «Бесы» оказались едва ли не философским обоснованием этой ревизии, ее евангелием. Газетная, публицистическая тональность романа также отвечала стилю эпохи. Наконец, в нулевые в качестве главной книги Достоевского утвердился «Идиот». В издании, посвященном кино, уместно вспомнить, с каким трепетом обсуждалась экранизация Владимира Бортко – и со спорами, которых не удостаивалась, кажется, ни одна экранизация классики.

Примерно по той же модели происходила смена приоритетов в оценке кинематографа оттепели. Статус «главного фильма» этой короткой, но самой важной для нас в XX веке эпохи переходил от одной картины к другой, характеризуя всякий раз «текущий момент», время восприятия. Марлен Хуциев здесь, конечно, Достоевский. Для чистоты эксперимента можно обойтись только его фильмами, оставив за скобками целую вселенную – сонм некогда культовых, но ныне чаще

←
«Июльский дождь»,
режиссер Марлен Хуциев

всего забытых картин, от по-сталински тяжеловесных в эстетике, но революционных по смыслу до новаторски джазовых.

В эпоху застоя витриной оттепели вполне могла считаться «Весна на Заречной улице», разумеется, в комплекте с близкими ей картинами – от работ Станислава Ростоцкого до «Девчат» и «Высоты». Тогда актуальным было «допотопное» восприятие оттепели, поскольку под запретом были и ее политическое содержание, и историческое значение, и ее эстетическая революционность. Эпоха сменилась. В годы перестроечных бурь главной картиной оттепели стала «Застава Ильича» – именно так, в первом своем варианте. Хотя есть доля горькой правды в словах Олега Ковалова, предположившего, что большинство из тех, кто горячо приветствовал восстановление оригинальной версии фильма как победу слова художника над цензурой, на самом деле в обновленный фильм не вгляделись: так, обошлись юношеской памятью о «Мне двадцать лет» и какими-то обрывками[1]. Важен был сам факт. Для эпохи бэкграунд произведения оказался важнее, чем оно само, как это, впрочем, было с десятками произведений литературы и кино в то время. Все аплодировали титру «Застава Ильича» (несмотря на то, что сам Ильич стремительно выпадал из святцев, попираемый «Бесами»). Мало кто вникал, что там стрельнуло Хрущеву (помимо явных «потрясений основ» вроде вербовки героя в стукачи), Хрущеву, который в период разноса «Заставы» был накануне дворцового переворота – но успел, с одной стороны, напечатать «Ивана Денисовича», а с другой – разогнать выставку в Манеже.

Я веду речь к тому, что очень интересно разобраться, почему в наши дни главным фильмом оттепели стал камерный «Июльский дождь». К тому же непопулярный прежде. Это очень странная история, с точки зрения советского кинозрителя, не вполне оценившего многочисленные режиссерские эксперименты (а рецензенты даже попеняли Хуциеву, что он неправильно понял эйзенштейновское учение о монтаже). Критика объявила фильм малоудачным продолжением темы «Мне двадцать лет» и благополучно списала со счетов: «И ненужным привеском болтался». Фильм оказался лишен и героической судьбы «Заставы Ильича», восставшей в 80-е то ли как Феникс из пепла, то ли как Спартак из рабов. Можно смело сказать, что «Июльский дождь» – один из самых неизвестных фильмов Хуциева для целого поколения зрителей. Тем интереснее его сегодняшняя роль знамени оттепели: в огромном количестве программ последних лет, посвященных оттепельному кино, именно «Июльский дождь» становится жемчужиной коллекции; собственно, он же оказался главным событием ретроспективы мастера в Локарно.

Это «восстановление в правах» проще всего было бы объяснить тем, что для многих «Июльский дождь» оказался максимально близок к идеалу – именно киноманы таким хотели бы видеть оттепельное кино. С одной стороны, полностью очищенным от идеологии, причем от любой – «про-», «анти-». На фоне других картин эпохи он выглядит в этом

1. См.: Ковалов Олег. Четвертый смысл. «Застава Ильича»: гипотеза прочтения кинотекста. – «Искусство кино», 2008, № 10.

смысле почти дистиллятом, удовлетворяя таким образом потребность в «чистом искусстве». С другой стороны, фильм Хуциева максимально свободен от монументальности «большого кино», которая, получается, похоже, не в чести у сегодняшнего продвинутого зрителя.

Последнее свойство – свобода от традиции – часто упоминают в контексте близости эстетики «Июльского дождя» к «новой волне». Было бы, конечно, слишком примитивно объяснять переполненный зал в Локарно радостью узнавания «своего» в «чужом»: «мол, надо же, оказывается, у них все было так же, как у нас». Подобные наивные предположения нельзя комментировать без той же иронии, с какой сам Хуциев отвечает на вопросы «близости к французам».

Понятно, что «шпионом новой волны» (из Мамардашвили: «Шпион неизвестной родины») Хуциева сделали невиданные прежде эксперименты, точнее, невиданная их концентрация. Они не опознавались как советская традиция, а значит, автоматически причислялись к новым тенденциям европейской кинопоэтики. Камера, залипающая на долгих планах или приклеенная к приборной панели маневрирующего в лесу автомобиля; съемки реальных прохожих, чьи смущенные улыбки в эпоху, далекую от non fiction, сегодня почти шокируют; какофония фонограммы. Не лишена резона мысль Александра Гениса о том, что в «Июльском дожде» «задний план стал передним», почти отменив устаревший, по мысли культуролога, сценарный текст, если не содержание картины в целом[2]. Сегодня зритель действительно больше смотрит на весь этот диковинный «задник», нежели слушает синтетический сленг тогдашней эпохи: «…антикоррозиен, тугоплавок… не сгорает в плотных слоях атмосферы».

«Антиидеологический» пафос фильма, разумеется, уловила и критика тех лет, обвинив автора в безыдейности, в отказе от оценки персонажей, в которых некоторые увидели даже измену поколению героев войны. Аргументом здесь послужили «скучающие» лица молодых людей, данные в самом финале – после пронзительных кадров из сквера Большого театра. Трактовать эту сцену, кстати, можно совершенно по-разному: например, можно себе представить, что на экране лица тех вечно молодых, кто не вернулся с войны (для них было бы естественным отсутствие официального пафоса). Как это ни смешно, Хуциеву попеняли даже за отказ от передовой европейской традиции: фильм-де снят «без искренней горечи Антониони, без религиозного пафоса Бергмана, без социальной остроты Феллини»[3] – так написал мэтр Ростислав Юренев, почувствовав, что советская традиция не будет достаточно сильным аргументом против картины, которую следовало дезавуировать. Отсутствие определенного набора идеалов действительно делает «Июльский дождь» достаточно необычным явлением для оттепели.

Читателю и зрителю сегодняшнему – особенно неискушенному – само смысловое ядро оттепельного искусства может показаться несколько конформистской попыткой усидеть на двух стульях. Такое

2. См.: Александр Генис в программе «Серебряный век советского кинематографа. Фестиваль фильмов 60-х в Нью-Йорке». Ведущий Иван Толстой. – «Радио «Свобода», 5 мая 2001 года.

3. Юренев Р. Если говорить откровенно. «Июльский дождь» Марлена Хуциева. – «Советская культура», 29 августа 1967 года.

восприятие идет от непонимания общественных умонастроений 60-х. То противопоставление, которое казалось вполне органичным поколению Евтушенко и Хуциева (если максимально упростить, его можно свести к схеме «хороший Ленин – плохой Сталин»), современному читателю и зрителю часто видится как внутреннее противоречие, алогизм, разлом, сыгравший, кстати, против долговечности многих книг и фильмов. Разлом может иметь разную природу, в его основе может быть изначально заложена мировоззренческая двойственность: следование европейской, западной традиции «по факту» – и близость к традиции советской революционной романтики. Если посмотреть с этой точки зрения на те произведения, которые не были прикрыты опытом и мастерством их авторов, то можно обнаружить почти раздвоение личности – как, например, в «Звездном билете» Василия Аксенова.

На повесть, которая рождалась в абсолютно сэлинджеровской традиции (и в едином русле с битниками, потому что – «что-то в воздухе»), была надета надежная соцреалистическая броня. «Раздвоение личности» проявилось, например, в том, как искусственно автор разводит образы старшего и младшего братьев – даже не ради того, чтобы показать конфликт поколений, а ради того, чтобы отдать одному революционную романтику, а второму – битниковский (прабитниковский?) стиль, облик, поведение. Или в том, как стремительно компания бунтарей и стиляг отдает свои «опасные черты» карикатурам – потому что автору надо срочно вспомнить, что они комсомольцы, и ухватиться, как за оберег, за работу в передовой бригаде на рыболовецком судне. Даже самое «принципиально оттепельное» искусство, чуждое по духу советской традиции, могло свободно присвоить элементы официозной, сталинской культуры, без лишних терзаний используя их как броню от цензуры. Когда роман Солженицына «В круге первом» еще готовился к печати в СССР, редколлегия «Нового мира» предложила автору заменить то, что связано с атомной бомбой, чем-нибудь менее «секретным». «И я открыто заменил это расхожим советским сюжетом того времени, 1949 года», – рассказал позже Солженицын, спокойно взявший в качестве источников для заимствования самые одиозные произведения о врачах – изменниках родины: фильм «Суд чести» Абрама Роома и пьесу «Чужая тень» Константина Симонова[4].

Я ушел от творчества Марлена Хуциева для того, чтобы напомнить, что часто сочетание несочетаемого (с точки зрения сегодняшнего прочтения) было родовой чертой оттепельного искусства. И показать, что «Июльский дождь» начисто лишен этой черты. Возможно, в том числе и поэтому он начал восприниматься как квинтэссенция оттепели – ее эстетики – в ситуации, когда содержание той исторической эпохи оказалось уже не ко двору. Здесь уместно вспомнить работы Валерия Тодоровского («Оттепель», «Стиляги»), где именно эстетика, образ, стиль, «внешность» времени играют главную роль. Очевидно, что в той же «Оттепели» многое было взято из «Июльского дождя» или навеяно фильмом, ставшим «иконой стиля».

4. См.: Латынина Алла. «Истинное происшествие» и «расхожий советский сюжет». – «Новый мир», 2006, № 6.

«Июльский дождь»

«Камерный» и «забытый» фильм, кстати, часто выступал донором и раньше, и можно загибать пальцы, перечисляя, что из примет (от машин с французскими звездами, подаваемыми к парадному подъезду, до тусовок и пикников богемы, содержания и манеры споров на этих тусовках) было обыграно в первой серии «Москва слезам не верит», когда Владимиру Меньшову понадобилось сгустить внешний оттепельный антураж. Внешний, но, упаси бог, не внутренний: шла эпоха Брежнева, ревнивого к предшественнику-волюнтаристу. Сегодня возникает тревожное ощущение, что вот эта оговорка – форма, но не суть определяет и наше восприятие шедевра Хуциева.

Внешнее, почти эстетское восприятие «Июльского дождя», боюсь, возобладало («боюсь», потому что слишком многое оно оставляет за скобками и рядом с «Июльским дождем» на полку кинофетишиста может быть поставлена, например, «Олимпия» Лени Рифеншталь). Вероятно, Хуциев сам отчасти запрограммировал такое прочтение картины, вполне сознательно атакуя зрителя, цензуру (местами он цензуру просто «троллит», как сказали бы сегодня) символами оттепели, практически лубком оттепели. Полночный синий троллейбус? – пожалуйста, вам будут десятки этих троллейбусов, ими заставят все улицы, все пространство в кадре... Провокационность диалогов на вечеринках порой выглядит еще более концентрированно, чем это пытался (бесталанно) спародировать позже Всеволод Кочетов, решивший разоблачить оттепельную тусовку в мракобесном романе «Чего же ты хочешь?». И вообще, трудно избавиться от ощущения, что определенных символов в «Июльском дожде» кричаще много, демонстративно, протестующе много, и в типографии героиня Евгении Ураловой работает только затем, чтобы засеять все пространство мира полиграфическими оттисками «Сикстинской Мадонны».

«Июльский дождь»

Эти оттиски и другие портреты на экране вообще всполошили советскую критику. Чередование лиц москвичей с портретами Ренессанса, которыми открывается фильм, не могло быть не понято как высказывание – столь долгим и даже настойчивым оно было. Критика, правда, не знала, как следует истолковать это высказывание. Интуитивно понимала, что в нем содержится какой-то протест (иначе чего бы ей смущаться: десятилетиями советские скульпторы уподобляли рабочих и колхозниц мраморным героям античности). Ростислав Юренев предположил, например, что это противопоставление, уничижительное для современников. По крайней мере, сегодня такое прочтение кажется абсурдным: может, потому, что москвичи с кинопленки 1966 года отодвинулись в далекое прошлое – примерно так же, как венецианские вельможи и купцы. Жест Хуциева выглядит только сопоставлением.

Люди Возрождения – это одна крайняя точка. Сборище пустобрехов – другая. Самая точная зрительская характеристика, которую при мне однажды дали этим пикникам со злой самопародией Визбора, звучала так: «Окружение героини достало нас одновременно с ней». Оттепельная интеллигенция у Хуциева выродилась, погрязла в пошлостях, мутной лексике технократов, выспренней риторике (вроде того, что «эпоха мирного сосуществования сменила дуэли»), в бардовской песне, которую просят не петь, в наметившемся приспособленчестве под маской тотального цинизма. То, что начиналось как «Декамерон» со сбором в лесу, превращается в какой-то шабаш, парад-алле, в вихре которого пошлая дама кричит: «Не могу смотреть на эти вещи!» – снимая эти вещи модной кинокамерой «Любитель». Разочарованная героиня Ураловой высветит все это сборище фарами модного «Москвича-408», прежде чем сбежать от него навсегда.

Интересно, в каком качестве предстает здесь война. Как последнее, к чему можно апеллировать, – и посерьезневший герой Юрия Визбора в ответ на слова, впервые по-настоящему задевшие его, это делает: я был на фронте, я воевал. А потом – про запах сирени и черемухи. Как единственный «несгораемый капитал», оставшийся после полного банкротства всех прочих символических капиталов (это объяснит и финал фильма: внезапно – фронтовики). Так происходило и происходит всегда: ничего не остается, кроме святости той войны. Она – единственный веский аргумент, когда скомпрометировано все остальное. Впрочем, и это «несгораемое» пытаются поворачивать и использовать по-разному. Можно вспомнить, что мундир маршала Победы – это то, в чем сегодня протаскивают Сталина на баннеры (кстати, именно его акцент пародируют в тосте в одной из сцен – можно оценить дерзость Хуциева: для оттепельного кино это игра на грани фола). А можно вспомнить недавний скандал в Манеже: когда разбили скульптуры Сидура, журналисты, опуская все регалии (главным образом посмертные) Вадима Сидура, принялись писать: «разбиты скульптуры ветерана Великой Отечественной войны», имея в виду, что это единственное, что может пригвоздить погромщиков к позорному столбу, вызвать возмущение публики.

Ничего, кроме войны, а в остальном – пустословие, поза, приспособленчество.

Две крайности (с Ренессансом), между которыми нет противоречия. Нужно только помнить, когда был снят фильм.

Оттепель и кончилась, и обрела ненадолго второе дыхание, она была и похоронена – Хрущев вопил, что сменит ее «заморозками», когда еще был у власти, – и выкопана из могилы, по крайней мере, до предчувствия Чехословакии. Многие писали об этом кратком ощущении «второй оттепели», как назвал ее Василий Аксенов, о неопределенности 1965–1966 годов, этого бабьего лета эпохи (кино, как более инертное искусство, не успело разделить оттепель на «первую» и «вторую»). Мы не можем знать, что задумывал Марлен Хуциев на самом деле, прямые ответы художника на подобные вопросы никогда не бывают откровенны, но, по крайней мере, если и бессознательно, он создавал эпитафию оттепели. Как это часто бывает с теми, кто пишет эпитафию, он искренне пытался вспомнить самое светлое и возвышенное о том, что на исходе, на излете, может быть, успело постареть, ухудшиться и надоесть. ◆

Елена Стишова

ЛЕЙТЕНАНТЫ ПОБЕДЫ. АРХЕОЛОГИЯ

Я могу снимать только о том, что я люблю.
Марлен Хуциев. Из телеинтервью Петру Шепотиннику

Фильм Марлена Хуциева «Был месяц май» оказался на отшибе от корпуса его главных картин, которые то и дело всплывают в киноведческих текстах. Больше того – эта поствоенная драма не занимает заметного места в рейтинге кинематографической баталистики, снятой в послевоенные годы поколением мастеров, которые знают войну не понаслышке[1]. Лично я считаю этот фильм шедевром мастера, продолжением и развитием его художественных открытий в «Заставе Ильича» и в «Июльском дожде». Он первый широко использовал non fiction в игровом кино, а эту работу заключил в тяжелую раму из документальных кадров. Все так. И все же хуциевский документализм много глубже, чем эффектное использование кинодокументов в игровом кино и снятых с руки кадров в уличной толпе. Новаторская эстетика опирается на этику, точнее, на нравственную философию, что,

1.

Пишу и параллельно думаю, что Марлен Мартынович не одобрит подобного скептицизма в оценке «заметности» этой его работы. Хуциев несколько не от мира сего – такой сложился у него образ. Однако временами очень даже «от мира». Было дело, однажды я обнаружила, что он отлично понимает законы пиара, хотя само это понятие еще только проклевывалось. Я написала колонку про его «Бесконечность», сквозь строчки сетуя на очевидный коммерческий неуспех выдающейся картины с тремя гениальными эпизодами, которые непременно станут хрестоматийными. Он меня пожурил: недорого, мол, стоят твои комплименты, коли ты предрекаешь зрительское равнодушие к еще не вышедшему фильму – как бы программируешь неуспех. И был совершенно прав. Иначе надо было аранжировать картину, чтобы всем миром (критическим) привлечь к ней зрителя.

Верно и то, что этот автор никогда не снимал кассовых фильмов, не было у него такой задачи. Неслыханный пиар устроил «Заставе Ильича» тогдашний генсек Хрущев, любитель скандальных разносов, и «Застава…» стала самой успешной картиной Хуциева, появившись на экране под ником «Мне двадцать лет». «Июльский дождь» тоже был подвергнут идеологической порке, что пошло ему на пользу. А вот «Месяц май» прошел стороной, получив престижный приз за режиссуру на Интервидении: картина была телевизионная и вышла она в 1970 году – как и «Белорусский вокзал», полюбившийся киноначальникам, по тупости не углядевшим крамолы в фильме, и первые две части «Освобождения» – суперколосса, идеологического боевика, который грозил превратиться в сериал без конца и без края, если бы не начавшаяся перестройка.

собственно, и подняло Хуциева в ряд больших художников XX века. Его шестидесятническая трилогия документирует образ человека – Человека, которого сегодня в пору назвать артефактом.

Поэту предвоенной генерации Николаю Майорову, погибшему в 42-м под Смоленском, почему-то не давала покоя мысль о посмертье. В короткой поэме «Мы», одно время зацитированной до махровой попсы, он создал монументальный портрет своего поколения, будто предупреждая собственные опасения: «Пройдут века, и вам солгут портреты, / Где нашей жизни ход изображен». Этот мотив будоражил и Павла Когана, одержимого идеей жертвенности: «...Упасть лицом на высохшие травы. / И уж не встать, и не попасть в анналы, / И даже близким славы не сыскать».

Не сбылось ни то, ни другое пророчество. И в анналы они попали, и правдивые портреты все-таки есть. Да людей таких больше нет. Писать портреты не с кого. Не потому, что сложили головы на войне все до одного, – такие уже не рождаются.

Человеческая типология меняется быстрее, чем нам кажется. Человека лепит и формует время – скульптор жестокий, не склонный льстить своим творениям. Понятие «время» многосоставное, сложное, а слово, обозначающее понятие, ничего не объясняет. Я хочу свести свой сюжет и свою мысль о шестидесятнических картинах Хуциева к простым вещам. По крайней мере, для меня прозрачным.

Марлен Хуциев – человек 60-х. И по рождению, и по идеологии, по своему молекулярному составу. Он, мне кажется, воспринял долгожданную оттепель как интимно личное событие. И, как никто другой, создал-соткал в своих трех фильмах, включая и «военный», ауру оттепели – открытости, доверия человека человеку. И веры, что отныне страна заживет полной жизнью, в соответствии с законами, что были попраны и растоптаны. Это был идеализм, это был романтизм чистой воды – наследие «лобастых мальчиков невиданной революции», выбитых на фронтах войны практически подчистую. Хуциеву моментально погрозили пальцем с высокой трибуны. Стилистические разногласия быстро дали о себе знать. Его герои в обмотках солдат революции шли по брусчатке Красной площади, а он все равно был чужой.

Негромкий и несуетный, он упрямо продолжал гнуть свое. Его близкий друг и коллега Петр Тодоровский говорил: Марлен – железный человек. Благодаря этому железному человеку у нас есть фильмы, по которым можно воссоздавать историю, чувствовать духовный тонус 60-х. Именно он, Хуциев, первым ощутил: время меняется, и на смену героям «Заставы Ильича», не шибко умеющим обустраивать свою жизнь, витающим в эмпиреях, приходят прагматики, вполне созревшие для того, чтобы украсить научную статью именем научного руководителя в качестве титульного автора. А ведь заметьте – «Июльский дождь» снимался в 66-м, задуман был еще раньше. Хуциевский идеализм делал его особо чувствительным – до мнительности – к малейшим проявлениям прагматизма и конформизма.

«Был месяц май», режиссер Марлен Хуциев

70-й год прошлого столетия был рубежом, с которого начался отсчет приснопамятного брежневского застоя, в кинопроизводстве шестидесятников сменили «семидесяхнутые», начальство подтянуло идеологические подпруги. Хуциев сделал последний шестидесятнический фильм – подвел черту и надолго ушел из студийного кинематографа.

Но сначала случился 68-й год. Надежды и упования шестидесятников переехали танками. Социализм с человеческим лицом оказался утопией, а утопия всегда кончается кровью. «Текст 68-го года» оказался роковым для либеральной интеллигенции.

Подорванное доверие к власти довольно скоро породило эскапизм в разных формах – вплоть до «отрицания действительности», формирования пластов параллельной жизни андерграунда и, по слову Владимира Паперного, «второй культуры». Эту огромную тему, незавершенную и сегодня, напротив, пробившую новое русло после краха перестройки, я ввожу в свой текст для того только, чтобы восхититься стоицизмом Марлена Хуциева. Оттепельные власти со Старой площади мало кого доставали так, как этого художника. Но им оказалось слабо порушить его нравственное credo, его упертость в то, во что он верил и что любил и продолжает верить и любить. В 1969-м он снимал «Был месяц май», где шестидесятнические ценности едва ли не каталогизированы, хотя о них, понятно, речи нет – действие происходит на шестой день после подписания капитуляции – в середине мая 45-го.

Героям Хуциева и Бакланова, молодым лейтенантам, грудь в орденах, повезло дойти до рейхстага и стать триумфаторами Победы. Первые десять минут фильма вручную собраны из хроники, снятой в ходе битвы за Берлин. Шквал огня, тучи тяжелых бомбардировщиков, и – вдруг – камера опускается вниз, бежит по городской улице, а там расседланные, потерявшие ездоков кони, завалы обрушенных домов, самоходные пушки…

«Был месяц май»

Отец рассказывал, что в бою нет ничего страшнее артподготовки. Как ни закапывайся, как ни зарывайся в землю, никуда не уйдешь от ощущения, что артиллерия бьет по тебе лично. На пятой минуте вступает трагическая музыка Чайковского. И это уже «не последний, но решительный». Это – катарсис.

Десять минут – такой хронометраж – не больше и не меньше – нужен был для того, чтобы нас оглушила тишина следующей монтажной фразы: молодые мужчины, не сняв военного обмундирования, спят мертвым сном в сене. Лейтенант Николаев, командир подразделения, расквартированного в немецкой деревне, ночует в доме и просыпается от тишины. Высокий русоволосый парень потягивается у открытого окна, играя мышцами атлетического торса. Эти планы повторятся и в поле – туда лейтенант выскочит, не надев гимнастерки. Требуется срочное решение: ребята обнаружили насмерть перепуганного молоденького немецкого дезертира, безоружного – он прятался в густых колосьях. Что с ним делать? Отпустили на все четыре стороны и забыли про него. Война же кончилась, в конце концов. Вот и хозяин свиной фермы Рашке, в чьем доме расквартировано подразделение, каждое утро начинает беседу с лейтенантом словами «Криг капут». «Криг капут» – эхом отзывается лейтенант, запивая фразу деревенским парным молоком.

Подразделение живет согласно команде «вольно». Все во дворе. Парней магнитом притягивает Герта – молодая жена Рашке. Совсем не красавица, но – женщина! Герта носится по ферме, не отвлекаясь на разговоры с русскими. Да она по-русски ни бе ни ме. Но ради политеса всякий раз произносит свое «я-я» – она как бы со всем согласна, только отстаньте, не мешайте работать. Больше других раззадорится Маргослин. Ну так его тянет к этой Герте, что он беспрерывно ведет с ней вполне бессмысленный диалог о погоде, совершенно ей

«Был месяц май»

не понятный, а ему позволяющий хоть немножко избыть мужскую тягу. В конце концов заводят патефон, и все по очереди танцуют с Гертой, даже «деревня» Макарушка, который отродясь не танцевал. Маргослин – тот ведет даму с фасоном, оттопырив палец, которым поддерживает ее спину.

Посиделки во дворе, бытовой юмор и точно схваченные чувства, что одолевают солдат в редкую минуту расслабухи. Ничто не предвещает драматического поворота третьей части и открытого финала, который упрется в день нынешний, не разрешаясь, а, напротив, лишь обостряясь.

Зато нам предстоит увидеть великолепный бросок лейтенанта Николаева, разогнавшего мотоцикл по автобану с такой скоростью, что его гимнастерка надулась воздушным пузырем. Обочь дороги идет советская техника, танки, войска – лейтенант тактично замедляет ход, пока не вырывается на оперативный простор. Здесь он король. Он мчится по вызову старшего по званию, он переживает душевный подъем, вступает музыка, ему невнятно слышатся приветствия невидимых толп, славящих победителя, он сам шепотом кричит «ура!». На этой высокой ноте, успев заехать во двор дома, лейтенант терпит крушение: подвел мотоцикл и он падает вместе с машиной. Тем не менее величание лейтенанта продолжается. Дирижирует старший лейтенант Яковенко, наблюдавший этот неопасный инцидент из окна мансарды.

– А ну, подняли лейтенанта! – командует он.

– А ну, понесли лейтенанта! – и все подразделение, подняв Николаева на руках, как на носилках, бережно несет его, словно римского патриция.

– Закурить лейтенанту! – последняя команда брутального красавца старлея (в этой роли снялся Петр Тодоровский, в своей военной форме и со своими наградами).

И все-таки вплетен в поэтику фильма античный дискурс. Торс Николаева – с него хоть римского легионера лепи. Шутейно разыграно вознесение его в мансарду на античный манер... Ну а вообще-то, по-людски, этим лейтенантам двадцатилетним, выигравшим такую войну, – какая награда впору, вровень? Да нет ее, такой награды.

Окажется, что «восьмой» вызывал «шестого» (кодовые номера подразделений) исключительно для того, чтобы обмыть врученный ему недавно орден. Что и происходит под разговорчики, под выпивку и, конечно, под пение. Чуть хмельные, навеселе, счастливые и гомонящие, они отправятся провожать Николаева, оставшегося без транспорта.

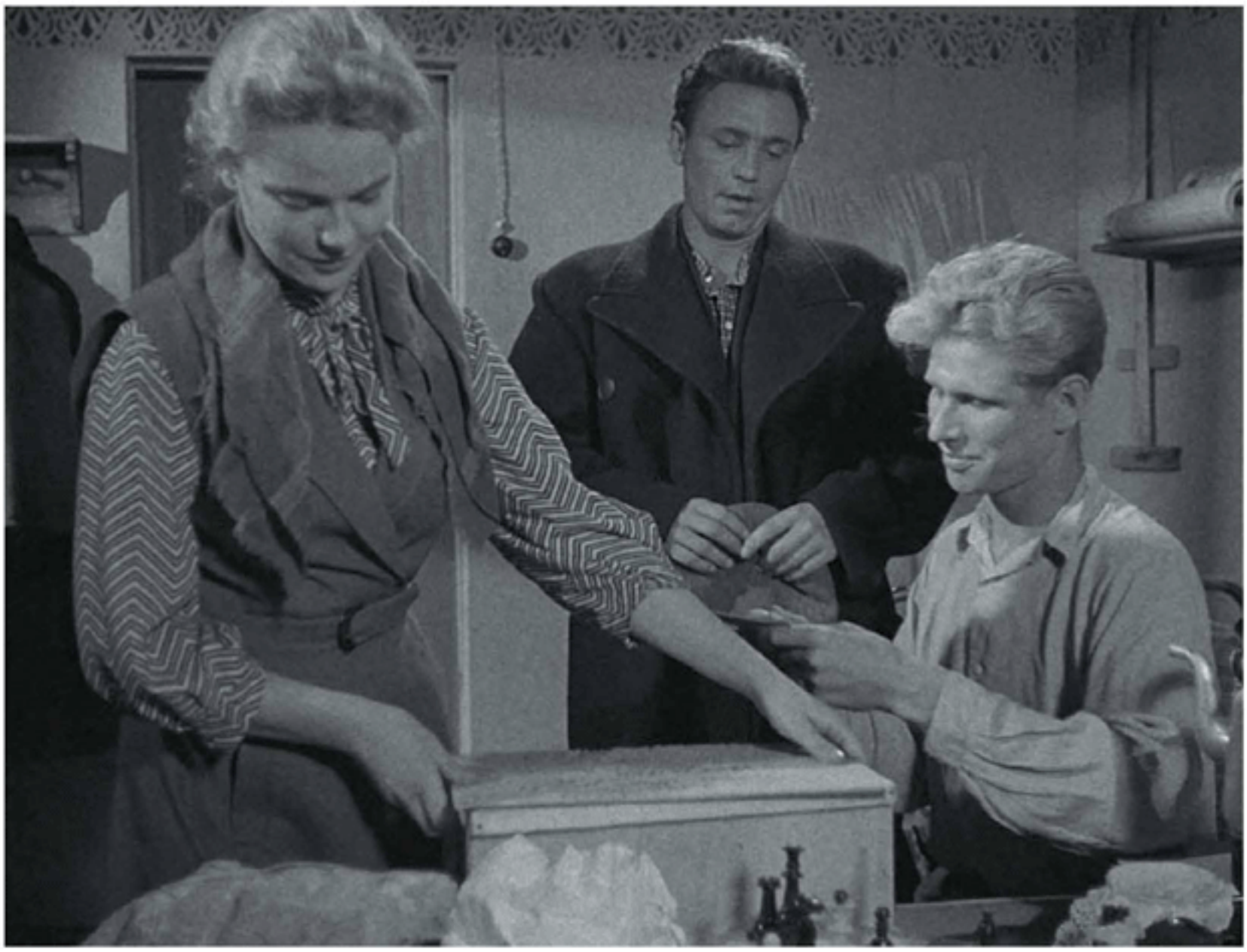
И тут режиссер пойдет на такой резкий контраст, что победная эйфория померкнет разом.

Военный трибунал в Нюрнберге, число погибших в боях и мученической смертью в концлагерях, пропавших без вести и умерших в тылу, слово «Холокост» – это все еще предстоит узнать и пережить народам и этим молоденьким лейтенантам.

В 1970 году, когда фильм вышел, память о войне и нанесенных ею травмах стремительно уходила в прошлое. Но дальнозоркий Хуциев (именно из-за дальнозоркости и астмы он не был призван и всю жизнь винит себя, что не воевал) зрит в корень. Он оставит своих сумрачных героев возле колосящегося поля, удобренного пеплом людей, сгоревших в тех самых печах, что показались им отопительной системой. С ними трое мужчин, бывшие узники – поляк и двое немцев, – им повезло спастись. Поляк, потерявший жену и сына в концлагере, ладонью погладит колосья. И сквозь них проступят лица, много лиц. Объектив выйдет на панораму и будет долго скользить вдоль просторной европейской улицы, снимая мирных людей, спешащих по своим делам. Люди шли и шли, а над ними реяла популярнейшая тогда мелодия Поля Мориа, мажорная, дарящая покой и радость, обещающая хорошие времена.

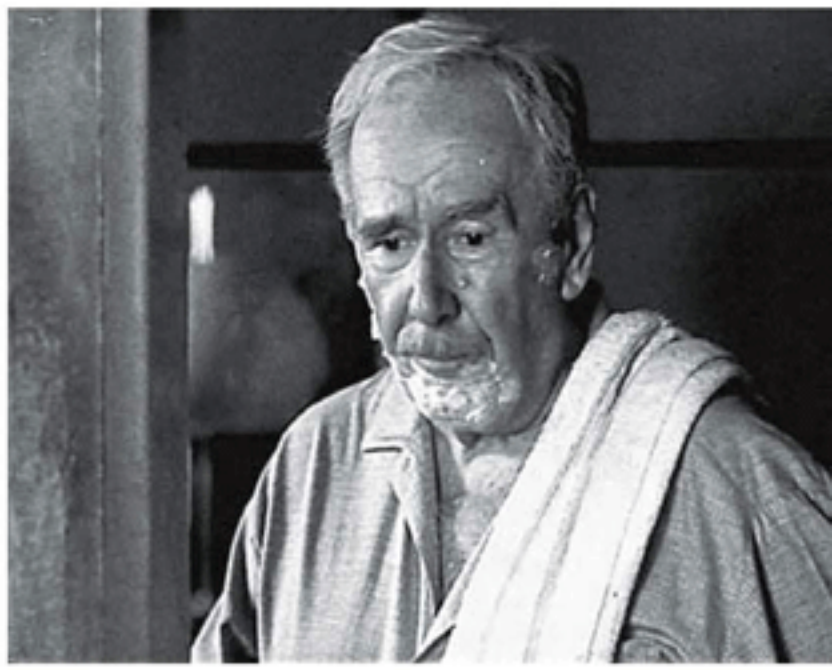
Монтажный стык – четверть века. Попавшие в объектив прохожие – в отличие от той, «зеркальной», глаза в глаза, панорамы, завершающей «Июльский дождь», обходят стороной, «не видят» людей 45-го. Они – уже архив. Время уходит вперед, забывая о том, о чем помнить тяжело.

Но – надо. ◆



1001m

Режиссер Марлен Хуциев:
«Весна на Заречной улице»,
«Два Фёдора»,
«Послесловие»,
«Бесконечность»



NASA
EMU

Нина Цыркун

МАРСИАНСКАЯ ХРОНИКА

«Марсианин»
The Martian
По одноименной книге Энди Уира
Автор сценария Дрю Годдард
Режиссер Ридли Скотт
Оператор Дариуш Вольски
Художники Артур Макс, Роберт Каупер, Моника Эстан, Марк Хоумс, Самю Кенлани, Джейсон Нокс-Джонстон, Ласло Райк, Фил Симс, Мэтт Винн,
Композитор Гарри Грегсон-Уильямс
В ролях: Мэтт Деймон, Джессика Честейн, Чиветель Эджиофор, Кристен Уиг, Джефф Дэниелс, Майкл Пенья, Шон Бин, Кейт Мара, Себастьян Стэн, Аксель Хенни и другие
Twentieth Century Fox Film Corporation, TSG Entertainment, Genre Films
США
2015

←
«Марсианин»

Не случайно эти три фильма разных режиссеров, разных жанров и различных тематически вышли в прокат практически одновременно: «Эверест» Бальтасара Кормакура, «Прогулка» Роберта Земекиса и «Марсианин» Ридли Скотта сходны тем, что можно назвать сверхидеей, – так или иначе они рассказывают об одиночестве и одиночке, либо выживающем в экстремальных условиях, либо нет. Иначе говоря, это истории о личной ответственности. В «Эвересте» один из персонажей погибает, упустив возможность спастись самостоятельно, потому что понадеялся на помощь друга, а у того что-то не сложилось. В «Прогулке» канатоходец Филипп Пети восемь раз прошелся по тросу между башнями-близнецами; он, конечно, воспользовался помощью своей команды, но в фильме все эти люди оттеснены в тень, а на первом плане только он – тот, кто один вышел на трос; друзья рисковали свободой, а он жизнью. В «Марсианине» протагонист остается один на Марсе и выживает, преодолевая все трудности, хотя, при всей условности жанра, ситуация авторами создана явно недостоверная, скорее лабораторная, и это особо значимо.

В американском кино, как и в других – возьмем ли мы французское или русско-советское, – как и в реальной жизни, бывают периоды особого упования на коллектив, взаимоподдержку. Этот пафос явственно звучал в американском и советском кино в 1930-е годы: в СССР тогда строили социализм, а в США переживали Великую депрессию. Потом разразилась вторая мировая война и сдвиг от крайнего индивидуализма к коллективизму стал заметен уже не только в США, но и в Западной Европе; говоря словами французского поэта Поля Элюара, свершился переход от «горизонта одного человека к горизонту всех». Этот переход засвидетельствовала в первую очередь американская романистика, эпиграфом к которой в те годы можно было бы поставить слова Уолта Уитмена: «Я спою песнь

товарищества. Я докажу, что в одном должны объединиться многие». Обаянием коллективизма были охвачены даже интеллектуалы-индивидуалисты, такие как Эрнест Хемингуэй, герой которого Гарри Морган в романе «Иметь и не иметь», авантюрист-одиночка, привыкший всегда полагаться только на себя, говорит перед смертью, итожа свой жизненный опыт: «Человек... один не может... ни черта». Этот взгляд масштабнее всего выразили фильмы Джона Форда, ставшие, по выражению известного критика Эндрю Сэрриса, «визуальным воплощением незыблемости общины», выражением единственно возможного способа существования в тяжелые времена.

Однако времена временам рознь, как и трудности трудностям. Что касается нынешних, то, как мне кажется, в ситуации нового великого переселения народов перед атлантическим миром (или иудеохристианской цивилизацией в целом) встает проблема ревизии национальной идентификации как основы самосохранения. То есть западной культуре необходимо вспомнить, что же составляет ее конститутивную структуру или внутреннюю макроформу. А в ее основе, начиная, по меньшей мере, с Нового времени, как удостоверено Локком и Юмом, лежит индивидуализм – осознанная самостоятельность и самоценность личности. Это осознание себя агентом, полноправным действующим лицом в общем деле рождается и развивается вместе с капитализмом (о чем объявил мировому сообществу Адам Смит), причем не государственно-монополистическим, а либеральным, и что бы ни делал индивид для личной выгоды, идет на пользу всем (поэтому сегодня индивидуализм стали называть «коммунитарным»). Социалистическая идея намеренно – злонамеренно – и неправомочно приравнивает индивидуализм к эгоизму, ну и бог с ней.

Одним из первых образцовых героев-индивидуалистов стал Робинзон Крузо (имевший реальный прообраз). Ридли Скотт давно хотел снять фильм о Робинзоне Крузо. Теперь можно сказать, что мечта режиссера на пороге его семидесятивосьмилетия осуществилась: «Марсианин» – это история Робинзона условного будущего.

Проекция в будущее используется в этом фильме чисто инструментально, чтобы в новой оптике вглядеться в настоящее. Настоящее здесь представлено узнаваемо, с присущей нашему времени мультикультурностью и гендерной сбалансированностью, даже, пожалуй, с поклоном феминизму (авторы отдают должное тенденции и учитывают вектор развития). Здесь в нужные моменты демонстрируют свою этническую принадлежность астронавт-немец Фогель (Аксель Хенни) с его возгласом «Ja!» и латиноамериканец Мартинес (Майкл Пенья), а также большой ученый Винсент Капур (Чиветель Эджиофор), представляясь наподобие персонажа чеховской пьесы: «отец индус, а мать баптистка» (судя по цвету кожи сына, афроамериканка). Здесь отрядом астронавтов командует женщина, Мелисса Льюис (Джессика Честейн), и женщина-китаянка выступает перед начальством с прогрессивной идеей рассекретить национальный проект, касающийся запуска космических кораблей КНР, и тем помогает спасти главного героя.

«Марсианин»

Автор опубликованной в 2011 году книги, по которой поставлен «Марсианин», Энди Уир – опытный программист, и профессия сказалась на конструкции литосновы. Писатель все точно и взвешенно рассчитал, и смотреть на наше настоящее зритель будет глазами не романтика, не философа, а ученого-прагматика. То есть человека, который знает, от кого в действительности зависит принятие сложных решений (а именно от военных и высокопоставленных чиновников) и от кого, в принципе, должно зависеть, чтобы результат получился оптимальным. Так что в фильме образцовым путем решения принимают правильные люди – ученые и практики-астронавты. Конечно, не без сопротивления высшего начальства, скованного осторожностью и магией больших чисел. Поэтому для начальства, персонифицированного руководителем НАСА Тедди Сэндерсом (Джефф Дэниелс), однозначно ясны ответы на вопросы: можно ли рисковать жизнью пяти астронавтов, чтобы спасти одного рядового ботаника? И главное – как это будет воспринято народом, для которого уже запущена медийная версия событий? Да и как быть с экипажем «Ареса», которому еще предстоит покрыть расстояние до Земли, – как известие о том, что они предали товарища, повлияет на их психику?

Сюжетно «Марсианин» скроен по шаблону «Робинзона Крузо».

Профессиональный ботаник Марк Уотни (Мэтт Деймон) в одиночестве остался на Марсе, когда экспедиции пришлось спешно прервать миссию «Арес-3» (в древнегреческой мифологии Арес бог войны; это соответствует Марсу в римской мифологии) из-за повреждения оборудования во время сильной пыльной бури. Его, конечно, искали, но не нашли в густом мраке и сочли погибшим, улетели без него. Ответственность взяла на себя командир экипажа, которая сама с опасностью для жизни искала пропавшего, направив членов команды к кораблю. А Марк оказался живым, хотя и раненым, и даже смог подать о себе сигнал на

«Марсианин»

Землю. Однако в Центре полетов его послание вызвало замешательство. Дело в том, что должны пройти годы, прежде чем ему смогут реально помочь, а доживет ли он до той поры? И вот Марк, как новый Робинзон, должен искать способы выживания на свой страх и риск.

Марк действует как классический герой робинзонады и как настоящий ученый. Прежде всего выясняет дебет-кредит: сколько чего у него есть и сколько можно тратить, чтобы как можно дольше протянуть. Робинзону Крузо было легче – у него было ружье и восполняемый запас еды: он мог охотиться, разжиться мясом, а потом одомашнить коз, посеять рис и ячмень, у него была вода, и уж, конечно, ему не приходилось задумываться о кислороде. А на Марсе кислорода вообще нет, не говоря о козах, и страшные перепады ночной и дневной температуры просто невыносимы для человека. Правда, Марку, как и Робинзону, досталось кое-что от цивилизации – сооружения базы «Ареса», и житье у него наладилось вполне даже комфортное. Но зыбкость этого положения не позволяла ждать у марсианских сухих морей погоды в условиях полной изоляции и непредсказуемости новейших технологий, которые чреваты внезапными катастрофическими сбоями… Так что как бы то ни было, а выжить человек во все времена может только надеясь на свою волю, свои знания и готовность не опускать руки ни при каких обстоятельствах.

Оценив масштаб бедствия и, естественно, впав в отчаяние – и потому что обречен на гибель, и потому что друзья-коллеги его, по сути, предали, – Марк начинает свою исповедь перед компьютером, свое посмертное обращение к землянам на грустной ноте. И вместе с тем произносит: «Что бы ни случилось, скажите миру, скажите моей семье, что я не переставал бороться». Но это кино не о чувствах, оно о действии, которое исцеляет отчаяние и замещает его надеждой.

Марк проходит все фазы робинзонады как метафоры рождения капитализма. Он осваивает территорию, окультуривает землю – ему посчастливилось найти тонкий слой плодородной почвы, а воду он может сам синтезировать благодаря имеющейся в его распоряжении аппаратуре. Он не ест картошку, пока она есть, а высаживает ее в грунт и растит урожай. Увы, урожай погиб, но Марк, как и обещал, не сдается. Следующий шаг строительства капитализма на территории одного человека – признание над собой закона (морского права, как наиболее подходящего случаю) и вместе с освоением этой территории все это означает (согласно каким-то научным учениям) *колонизацию* Марса – то есть превращение мертвой планеты в пространство, где можно жить.

При всем при том Марк не абсолютный субъект. Как ни странно, вот что еще не грозит новому Робинзону: полное одиночество. За 55 миллионов километров от Земли он продолжает находиться под наблюдением и контролем; его жизнью и ее спасением руководят другие – разумеется, из лучших побуждений. Они знают, как для него будет лучше. Для руководства операцией спасения Марк не друг, товарищ и брат, а объект действий. Наверное, такой подход адекватен и функционален. Таковы издержки приоритета науки: прочь эмоции – оставим их городу и миру. (Мир тем временем следит за операцией по телевидению и собирается на площадях в ожидании последних сводок, предвкушая великую объединяющую радость.)

Хотя фильм снимался в павильонах венгерской студии и в Иорданской пустыне, марсианский пейзаж поразительно напоминает американскую Долину монументов, локацию множества вестернов, и потому картину можно было бы выпускать под слоганом, которым начинался сериал «Звездный путь», – «Космос. Последний фронтир». В отличие от инженера НАСА Купера, тоже затерянного в космосе героя «Интерстеллара» Кристофера Нолана, которого мучили сомнения насчет того, стоило ли его профессиональное подвижничество принесенных жертв, Марк напоминает персонаж классического вестерна без страха и упрека. Он обдуманно и стоически готов обменять свою жизнь на «нечто более важное». А пока не пришел смертный час, преисполнен оптимизма, веселя зрителя шутливыми комментариями и житейской суетой, помогающей узнику Красной планеты не просто коротать время, а жить осмысленно. Так что лучший слоган для «Марсианина» – звучащая в финале песня Глории Гейнор I Will Survive.

Чуть ли не одновременно с выходом в наш прокат «Марсианина» из Америки поступило сообщение, что по изучении снимков, сделанных аппаратом Mars Reconnaissance Orbiter, можно говорить о вероятном наличии жидкой воды на Марсе. В принципе, о том, что вода там есть, подозревали и раньше, но не в той форме, не в том количестве. Жанр сай-фай не стремится соревноваться с наукой, которая то и дело его обгоняет, не в этом его качество. Он говорит нам о нас самих, о том, что в нас (у нас) есть. И чего нет, а – хотелось бы… ◆

Евгений Майзель

В ЗОНАХ ТУРБУЛЕНТНОСТИ

Владивосток-2015

1

С 12 по 18 сентября во Владивостоке проходил один из самых синефильских российских кинофестивалей – международный смотр киноискусства стран Азиатско-Тихоокеанского региона «Меридианы Тихого». Сквозной темой его наиболее важных премьер было обращение к истории и к человеку в истории.

Вопреки своему названию МКФ собирает фильмы не только Азиатско-Тихоокеанского региона (из кино этих стран состоит основная конкурсная программа), но также европейского и любого другого происхождения, привозимые сюда для участия в многочисленных внеконкурсных, но не менее интересных секциях. На сегодня это один из немногих российских фестивалей, по которым можно уверенно сверять часы, календари и карты, определяя текущее состояние и лучшие образцы самого рафинированного и радикального кинематографа в мире. Объясняется это просто. Дело в том, что обязательные слова о поощрении «художественных поисков», «новых средств художественной выразительности» и прочих «инноваций» легко найти в регламентах, самоописаниях и заявлениях едва ли не каждого крупного российского форума. Но во Владивостоке они не дежурны. Здесь не просто «правильное позиционирование» (упомянуть о своем внимании к культуре), а практический принцип именно такого отбора картин (программный директор Юрий Гончаров, кураторы Наталья Тимофеева и Андрей Василенко). Поэтому ни в конкурсе, ни в параллельных программах «Меридианов Тихого» практически не бывает ни усредненного «продюсерского» кино, ни даже крепкого мейнстрима. Тут все необщее, штучное, и даже взятое сюда большое жанровое

или условно «зрительское» кино всегда отличается совершенно неповторимой авторской интонацией и вкусом, позволяющими говорить о принадлежности к мейнстриму чаще всего с приставкой «арт».

Тринадцатый по счету Владивостокский фестиваль подтвердил сложившееся у меня к сентябрю подозрение, что в 2015 году гигантское «облако тегов» передовой авторской кинематографии определенно совершило некое плавное и таинственное смещение к проблематике истории. Именно рефлексия бытия как о(т)страненно исследуемого, тектонического, макросоциального процесса, пропущенного сквозь сито рефлексии или игольное ушко памяти, объединяет многие наиболее обсуждаемые премьеры этого года. Историческое в этих лентах не всегда выражено в обращении к событиям прошлого (многие фильмы, аттестуемые мной как исторические, посвящены настоящему, некоторые – даже будущему времени). Это сказывается прежде всего в отношении к материалу, в методах работы с ним и, что не менее существенно, в специфическом эмоциональном опыте, сопровождающем разнообразнейший дайвинг сквозь толщу эпох. В то же время в фокусе этих фильмов почти всегда не сама история, а человек внутри нее, претерпевание проходящих сквозь него токов того или иного времени.

2

Глубокомысленную медитацию о Хроносе, пожирающем сочную мякоть былых подвигов и оставляющем человека наедине с обглоданной, бессмысленной реальностью, предлагает неспешный, иногда как будто впадающий вместе со своим героем в чуткий, неглубокий сон «Брат Дэян» Бакура Бакурадзе («Лучший фильм», согласно решению международного жюри под председательством режиссера Вадима Абдрашитова). Посвященный последнему году жизни генерала Станича – некогда могущественного, а ныне все еще крепкого, но уже смертельно уставшего пожилого человека (в его роли актер Марко Николич), этот многослойный травелог заслуживает большого отдельного разговора.

С «Дэяном» перекликается «Президент» (The President) живой легенды иранского кино и с 2005 года европейского политэмигранта Мохсена Махмальбафа (секция «Панорама»). В этой европейской копродукции, снятой в Грузии и на грузинском языке, свергнутый президент («диктатор») неопределенной страны пытается спастись от народной расправы.

Стоящие по разные стороны разделяющей их эстетической пропасти, Бакурадзе и Махмальбаф следят каждый за своим стариком – некогда символом высшей власти, переживающим теперь трудные и, видимо, предсмертные минуты. Но если Бакурадзе следит скорее за телом старика, сочувствуя этому телу и как бы втайне сознавая его невиновность (здесь вспоминаются слова Павла Пепперштейна из сборника «Диета старика» – «страдающее тело невинно»), то Махмальбафу важно точно передать новый духовный опыт своего героя, очутившегося

в крайне непривычных и по-настоящему экстремальных обстоятельствах. Не питая иллюзий относительно политики свергнутого диктатора, иранский режиссер не намерен петь осанну восставшему народу: в фильме отмечены не только политзаключенные, жертвы режима и простой (тягловый) люд, но и безнаказанная чернь, и гуляющая по стране солдатня, и садисты всех мастей. Невыносимости диктатуры Махмальбаф (вполне, надо признать, в духе большинства современных апологетов тех или иных авторитарных режимов) противопоставляет не торжество демократии, а разгул жестокости под лозунгами социальной справедливости и прочие тяготы смуты. Нежелание занимать позицию какой-либо из сторон, а также сбалансированность взгляда отличают фильм «Президент» от величавых и плавных, как смена времен года, апологий восставших масс в духе «Майдана» Сергея Лозницы.

«Президент», режиссер Мохсен Махмальбаф

История – это рассказ о прошлом, всегда определенным образом выстроенный. Он и информирует, и объясняет – в той степени, в какой его строение обусловлено знанием «результата» (об этом убедительно писал Артур Данто). Эта, в случае Махмальбафа весьма отчетливая, телеология повествования позволяет рассматривать «Президент» как историческую картину, несмотря на то что показаны в ней вымышленные события в вымышленной стране.

Галерея видных исторических персонажей на «Меридианах Тихого» была поддержана и программой «Документальный экран» с ее многочисленными портретами: «Запечатленный образ, или Лев Толстой и Илья Гинзбург: двойной портрет в интерьере эпохи» Галины Евтушенко и Анны Евтушенко, «Деген» Михаила Дегтяря и Юлии Меламед о знаменитом поэте-фронтовике, «Вождем буду я!» Андрея Осипова о Валерии Брюсове, «Последний рыцарь империи» Сергея Дебижева об Иване Солоневиче и многими другими.

3

Говоря об исторических картинах, обращенных не столько в прошлое, сколько в будущее, я имел в виду, в частности, «И горы сдвигаются с места» (Mountains May Depart) ведущего китайского режиссера Цзя Чжанкэ (фильм открытия, российская премьера). В отличие от Бакурадзе и Махмальбафа, строящих свои рассказы вокруг одного человека (в «Президенте», правда, есть еще внук, а в «Дэяне» – друг генерала), в «Горах…», оригинальное название которого переводится с китайского как «Гора, река и старый знакомый», мы наблюдаем за судьбой примерно пяти наших современников. И попутно кропотливо фиксируем общественные и культурные трансформации, происходящие с китайским обществом в его недавнем

«Брат Дэян», режиссер Бакур Бакурадзе

прошлом, настоящем и будущем (один из эпизодов картины происходит в 2025 году).

Прирожденный археолог современности, Чжанкэ как никто умеет видеть историю здесь и сейчас, но в случае с «Горами…» любопытно, что стилистическое опрощение, начавшееся два года назад (и не отразившееся, впрочем, на сценарном мастерстве), сопровождается все более заметным «публицистизмом», или «идеологизацией», его картин[1].

В первом фильме нового периода – «Прикосновение греха» – таким моментом «ложного сознания» (классическое, но подзабытое сегодня идеологическое определение) была демонстрация «свинцовых мерзостей капитализма» и драматургически оформленное требование социальной справедливости. История мальчика по имени Доллар, по суду отданного на воспитание отцу – эмигранту и полукриминальному коммерсанту (это уже фабула «Гор…»),

1. Зара Абдуллаева объясняет этот процесс через обращение к различным жанрам: уся в «Прикосновении греха», мелодрама и политический фильм в «Горах…» См.: http://kinoart.ru/archive/2015/07/proiski-zhanra-i-gory-sdvigayutsya-s-mesta-rezhisser-tszya-chzhanke

состоит, если вывести за скобки критику все того же дикого капитализма, в переживании утери китайской диаспорой своих корней, культуры, языка. Чтобы у зрителя не осталось никаких сомнений в сути авторского замысла, эта вполне националистическая (в безоценочном смысле) интенция саркастически закреплена рамочной конструкцией в виде хорошо заученных, слаженных танцев под знаменитый хит Go West группы Pet Shop Boys, обрамляющих картину.

В отличие от сорокапятилетнего Цзя Чжанкэ, его старший коллега, шестидесятивосьмилетний Хоу Сяосянь двинулся в противоположном направлении. Его «Убийца» (Nie yin niang; «Ассасин» в программе «Панорама»), посвященный периоду династии Тан и сложным политическим интригам времени, представляет собой зрелище, визуально са-

«Тень позади Луны», режиссер Хун Роблес Лана

модостаточное и почти погребающее под собой незамысловатую историю о профессиональном киллере – молодой красавице, вынужденной выбирать между профессиональным и человеческим. Впрочем, о незамысловатости фабулы можно и поспорить: так, по мнению некоторых компетентных китайских зрителей, история представляет собой откровенную (и нелицеприятную для китайцев) метафору политических коллизий между Поднебесной и Японией, да еще в трактовке третьей стороны – режиссера-тайваньца.

4

Все эти фильмы объединяет не только историческое измерение, но и катастрофизм как неотвратимость окончательного и полного краха, уже случившегося или только предстоящего, – будь то призрачное бытие Станича (о котором в сербском обществе спорят, правомерно ли

считать его погибшим), экзистенциальный крах махмальбафовского президента, утеря китайской идентичности или несовместимость двух путей – клинка и человека. Апогея ощущение катастрофизма достигает в двух стилистически совершенно различных картинах, привезенных во Владивосток.

В драме «Милый Ханс, дорогой Петр» Александра Миндадзе рассказ о сложных взаимоотношениях немецких и советских инженеров на закрытом оптическом заводе весной 1941 года сопровождает настолько гнетущее ощущение наступающего отовсюду, во всех смыслах слова удушливого тоталитарного кошмара, что он, кажется, присутствует в самом воздухе.

Схожего ощущения ужаса совершенно иными художественными средствами достигает филиппинский режиссер Хун Роблес Лана в кон-

«Убийца», режиссер Хоу Сяосянь

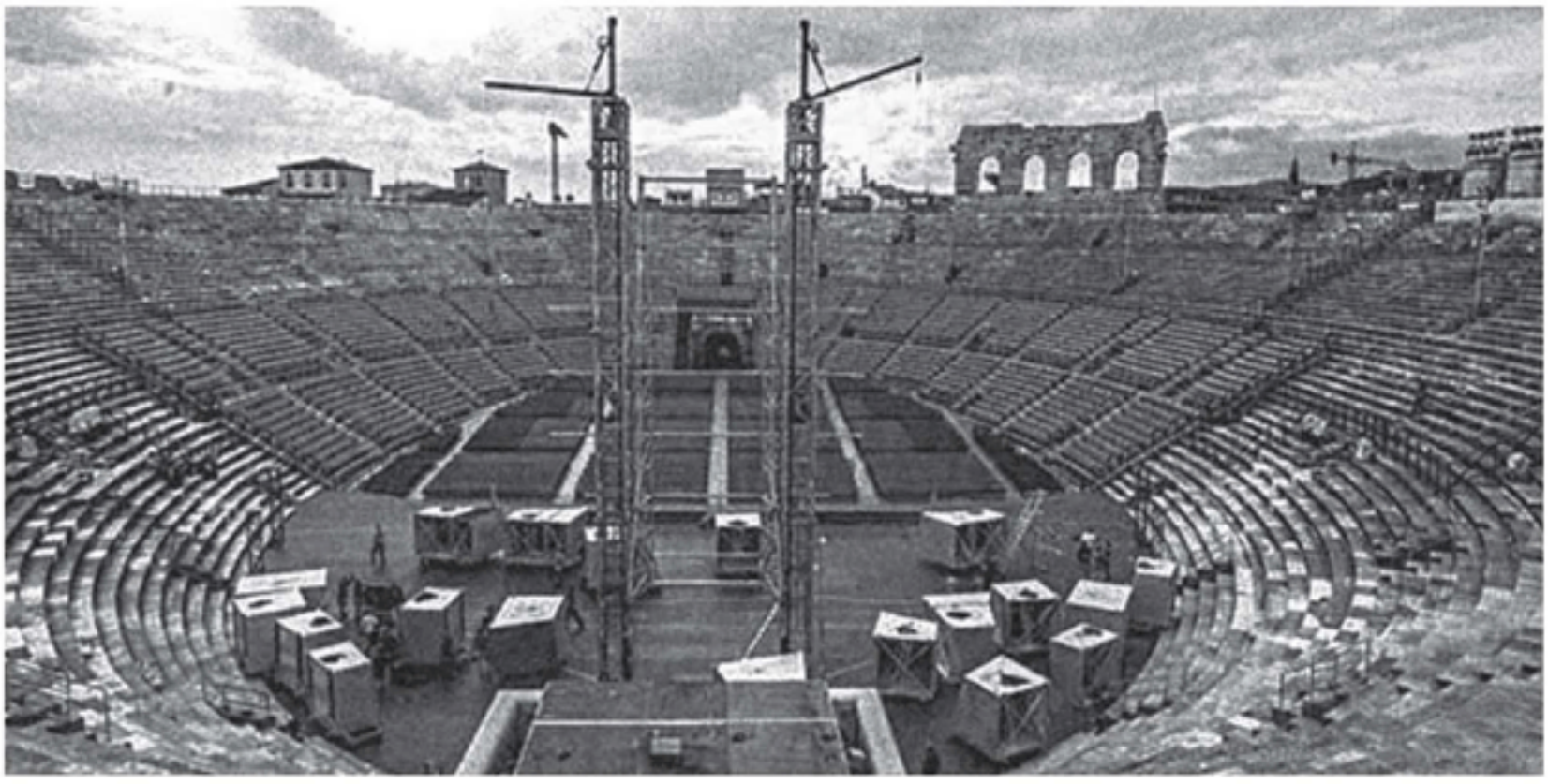
курсной драме «Тень позади Луны» (Anino sa likod ng buwan), которую можно по праву назвать бесспорным триумфатором фестиваля (приз жюри NETPAC, приз жюри FIPRESCI, призы большого жюри за лучшую женскую роль и за лучшую режиссерскую работу). Действие этой выдающейся двухчасовой картины, снятой одним-единственным планом (при том, что она содержит несколько сексуальных сцен) и стилизованной под зернистое VHS-изображение, происходит в начале 90-х годов прошлого века на Филиппинах во время геноцида, как следует из начальных титров, организованного собственным правительством в одной из провинций. Причиной депортации и развязанной бойни людей стали подозрения в их коммунистических симпатиях и в подпольной антигосударственной деятельности.

В режиме как бы реального времени, где всякая минута представления бесшовно вырастает из предыдущей, как следствие ее континуального, подлинного проживания, мы становимся свидетелями

камерной, с участием трех действующих лиц, драмы. Она происходит в домике посреди лесной чащи (в так называемом «ничейном лесу») и фиксирует террор как процесс расчеловечивания с его атмосферой растущей взаимной подозрительности и постепенной эскалацией насилия.

5

Война, в преддверии или на фоне которой оказались герои этих фильмов, уже давно состоялась – и была выиграна – в бельгийской, албанской, латвийской и российской провинциях, запечатленных в документальных «Сражениях» (Battles) бельгийской кинематографистки Изабель Толленаре (секция «Выбор критиков»). Российская часть кар-



«Волшебная арена», режиссеры Андреа Пранд-страллер, Никколо Бруна

тины посвящена специальному швейному производству, где для различных (в первую очередь военных) целей воспроизводят образы войны – муляжи самолетов, танков, боевых орудий. Наивный, может быть, даже глупый вопрос: всегда ли заканчивается выигранная война? Не может ли такого быть, что вместе с муляжами воспроизводится не только память о войне, но и сама война в каком-то особом, но весьма живучем виртуальном виде?

Там, где продолжают воспроизводить образы военных побед, прошлое не всегда уступает место настоящему. Жилые кварталы кубинского электроядерного центра в «Проекте века» (La obra del siglo) Карлоса Кинтелы («Выбор критиков»), похоже, именно такое место. Строительство первой на Карибах атомной станции прекратилось вместе с экономическим коллапсом СССР – ее главного финансиста и разработчика. С тех пор большое время здесь остановилось, а люди заняты процедурами борьбы с вредителями и выяснением личных отношений.

Гиперреальный Макао, увековеченный в картинах португальского дуэта Жуана Педру Родригиша и Жуана Руй Герры да Маты, – еще одна среда, в которой реальность неотделима от гипнотических образов былого. Как время и пространство у Канта, память в фильмах Родригиша и да Маты служит априорной формой зрительской чувственности, объективом, через который мы входим в пространство их картин. Исторична сама «первоматерия», смысловой протослой этих фильмов, предшествующий их темам, сюжетам, историям и отдельным стилистическим решениям. Новый средний метр португальских режиссеров – «Айек Лонг» (IEC Long; секция «Движение вперед»), посвященный одноименной пиротехнической фабрике, продолжает исследование пространств и загадок знаменитой экс-колонии в формате архивной документалистики.

«Проект века», режиссер Карлос Кинтела

Линейку замысловатых пространств, где время течет по-своему, расширяет «Документальный экран» с портретами уже не личностей, но институций, отраслей, городов. Например, «Волшебная арена» (Magicarena, режиссеры Андреа Прандстраллер, Никколо Бруна) о Веронском амфитеатре, «Железное министерство» (The Iron Ministry, режиссер Дж.П.Сниадецки) о китайской железной дороге, «Грумант. Остров коммунизма» Ивана Твердовского о Баренбурге – русском поселке на Шпицбергене.

6

Иоганн Густав Дройзен настаивал на том, что понятие «история» не отделимо от природы, и сравнивал исторический процесс с оксидированием, в результате которого на земле образуется нечто вроде духовного и нравственного слоя. Как мы знаем, нередко параллельно этому слою

тоже на землю ложится куда более заметный, иногда весьма густой слой золы, как в игровой «Выжженной земле» (Nobi) Синъи Цукамото («Движение вперед»). Так называется регион на Филиппинах, куда в военной кампании 1945 года попадали японские солдаты, чудом выжившие в боях. Историческую насыщенность этого локуса можно сопоставить с зарослями «ничейного леса» как непредсказуемой территории террора и слухов у Хуна Роблеса Ланы, пространствами острой ностальгии у Родригиша и да Маты и безвременья у Карлоса Кинтелы и Изабель Толленаре.

Все они как бы распахнуты навстречу очевидцам и нередко жертвам, включая зрителей в их якобы безопасных кинозалах. Их историзм откровенен и подчас агрессивен, однако такой тип пространств и повествований, помеченный пусть даже самым приблизительным политическим, юридическим, этическим ангажементом, был в фильмах фестиваля далеко не единственным. Исторически интенсивный контекст еще как минимум двух важных картин этого года – чьи российские премьеры состоялись во Владивостоке, и обе приехали сюда из Канна, – спрятан глубоко под землей и не застит взор ни уже залитой кровью, ни ее перспективой, ни застывшими руинами. Поле исторического действия в этих историях по-домашнему невелико, и, чтобы увидеть, услышать, почувствовать его, требуются особое ясновидение, интуиция или просто удача.

В «Кладбище великолепия» («Кладбище блеска», Rak ti Khon Kaen) Апхичатпхонга Вирасетакуна таким исторически насыщенным – в известной мере магическим – локусом служит простая больничная палата, в которой лежат солдаты, пораженные загадочной нарколепсией (не путать со смертельной «сонной болезнью»). Когда-то здесь была школа (палата – бывший школьный класс), до того, в древности, – кладбище воевавших королей, до того – королевский дворец. Важно, что эта информация не просто семиотический палимпсест места, повод для нашего созерцания и отстраненного размышления о бытии, но и функциональное описание происходящего здесь и сейчас – знаменитая «связь времен» в действии. Как утверждает местная ясновидящая, живые, но в основном спящие солдаты служат донорами мертвым королям, пьющим из них кровь. Гипотеза, к слову, вполне допустимая, поскольку в большинстве традиционных обществ сон и сновидения суть «официальные» коммуникации с миром мертвых, а значит, и с духами истории.

«Кладбище…» – один из наиболее волшебных фильмов года во всех смыслах, от буквального до переносного, от нейтрально-описательного до оценочного. Его убаюкивающее пение насекомых и умиляющий европейца анимизм, буйство растительности и безмятежная погода за окнами не должны обманывать: перед нами в то же время и предельно политическое кино. Возможно также, это последний фильм, снятый

режиссером на родине, где наступившие политические заморозки не уступают аналогичным в России[2].

По безупречности реализации, а также по удачному сочетанию глубины и остроумия рядом с «Кладбищем…» можно поставить «Сокровище» (Comoara; международное название The Treasure на «Меридианах…» было переведено как «Клад») Корнелиу Порумбою («Панорама») – лучший фильм для того, чтобы завершить наш рассказ, угрожающий стать бесконечным. Румынский режиссер в очередной раз умело притворился, будто снимает типичную румынскую драму о запутанных этических коллизиях, а на самом деле придумал приятно тонизирующий сюжет, в котором туманное, подчас сомнительное наследие предков превращается в физическую энергию богатства, в звенящие и сверкающие драгоценности. Сокровище – это и есть концентрат человеческих усилий и жизней, клада, – чью судьбу герои пытаются проследить, совершая экскурс в глубь эпох. Это и есть сама история, отлитая в капитал, жизнь, пойманная в сжатой энергии преодоления и потребления. А где жизнь, там и мечта. Ее нежданное исполнение придает картине особенное очарование. Оказывается, история – это не всегда депрессия.

7

У Роберта Музиля в «Человеке без свойств» об одном персонаже сказано (с тонкостью, на какую был способен только Музиль), что тот был убежден: «это признак величия – не слишком критиковать свое собственное время!» Фильтр бурлящей пены актуальной повестки и как следствие приятная приглушенность текущего политического радиополя, отсутствие прямых политических демаршей или противостояний, практически полная редукция актуальных политических или квазиполитических контекстов (которым воленс-неволенс принадлежишь, находясь в Москве или Петербурге) при одновременном глубоком погружении в суть многочисленных исторических конфликтов и всестороннем переживании и осмыслении исторической мистерии во всех ее злободневных и вызывающих ракурсах – такой запомнилась атмосфера «Меридианов Тихого»-2015. ◆

2. Среди других важных премьер года, в которых исторические сюжеты тесно переплетены с политическими и мифологическими мотивами, – «Ангелы революции» Алексея Федорченко и «Пионеры-герои» Натальи Кудряшовой, о которых в «ИК» уже много и писали, и дискутировали.

Нина Цыркун

ЧТО ТЕПЕРЬ УЧИТЕЛЬ ПРОПИЛ

«Клинч»
Автор сценария Алексей Слаповский при участии Сергея Пускепалиса
Режиссер Сергей Пускепалис
Оператор Святослав Булаковский
Художник Сергей Филенко
Музыка: «Би-2», Михаил Карасев
В ролях: Алексей Серебряков, Ася Домская, Агриппина Стеклова, Вячеслав Евлантьев, Максим Лагашкин, Сергей Степин, Илья Чертов, Ирина Луковская, Анна Уколова, Ирина Ильинская и другие
Студия «Марс Медиа Энтертейнмент»
Россия
2015

Клинч в спорте – запрещенный прием, обоюдный захват боксеров, «связывание» рук; а в информатике этот термин обозначает ситуацию, при которой процессы находятся в состоянии ожидания взаимного завершения. И то и другое есть тупик, что, пожалуй, точнее выражает суть пьесы Алексея Слаповского, по которой он написал одноименный сценарий к фильму Сергея Пускепалиса.

Харизматичного актера и известного театрального режиссера сложно отнести к дебютантам, но все же это его первая режиссерская работа в кино. Спектакль по этой пьесе Слаповского Пускепалис уже ставил десять лет назад. И то ли тема была так хорошо раскрыта, что захотелось поделиться открытием с большим миром, то ли, наоборот, у постановщика осталось чувство неудовлетворенности (может, оттого, что на сцене не все можно изобразить), но вот появился фильм, который во многом несет на себе следы театральной камерной драмы. «Клинч» в первую очередь актерский фильм с Алексеем Серебряковым в главной роли. В ансамбле также Агриппина Стеклова (в роли жены героя) и дебютантка Ася Домская в главной женской роли той самой девушки, Виты, с которой герой Серебрякова входит в клинч.

Слаповский будто специально задумывал сюжет под фильм дебютанта. Такие картины, как правило, суммируют в себе весь жизненный опыт автора и в той или иной степени выдают его художественные пристрастия. Правда, в отличие от своего героя Федорова, Пускепалис не учитель, но ведь про учителей мы так много знаем – из жизни и из кино. Поэтому усталый и разочарованный в своей работе словесник Федоров похож на географа Служкина, который «глобус пропил»[1], и на историка Мельникова из «Доживем до понедельника». Несмотря на заслуги (двадцать лет в школе, дважды «Учитель года» района, трижды номинант на звание «Учитель года» города), он мрачен и недоволен всем на свете, так что может в одиночку усидеть бутылку водки из горла. (Мельникову ведь тоже мама дома наливала из графинчика, про Служкина и говорить нечего; это неистребимая черта русского интеллигента в художественном исполнении, а киношный учитель – последняя из оставшихся версий его типажа). Не менее откровенны структурные заимствования в сюжете, который складывается из остова «Опасных игр» Михаэля Ханеке, «Дорогой Елены Сергеевны» Эльдара Рязанова, отчасти «Палача» Виктора Сергеева. Но главное, что замес тут здешний и теперешний, хотя пьеса была написана не вчера.

Закончив учебный день дежурной перепалкой с директрисой, нечаянным свидетельством сцены совокупления старшеклассников в школьном туалете (может быть, сразу после обсуждения на уроке письма Татьяны к Онегину), Федоров не торопится домой. Не без труда купив в своем спальном районе бутылку водки, он пристроился с ней на автобусной остановке, где и происходит настоящая завязка действия. Вульгарного вида девица выхватила у него портфель и дала деру. Ему пришлось догнать ее, чтобы вернуть портфель с тетрадками. Девица оказалась цепкой, так что в итоге ее пришлось привести к себе в дом. Там становится понятно, почему Федоров оттягивал момент возвращения с работы, хоть это был не обыкновенный день, а день рождения сына, который как раз достиг совершеннолетия.

Видно, что в семейном гнезде у хозяина нет своего места: здесь царствует жена – женщина на вид спокойная и домовитая, но из тех, кто крепко знает, что хорошо для всех членов ее маленькой команды. Вот и ремонт, ясное дело, ее задумка, оттого в доме особенно неуютно, и неизвестно, когда он закончится. Сыну Славику еще легко – у него есть своя комната и компьютер, куда так просто уйти от внешнего мира. Сыну, кстати, в этой истории одному повезло. Наверное, потому, что он ни в чем (перед авторами) не успел провиниться. И теперь ему удалось близко встретиться с живой, а не виртуальной девушкой, почувствовать ее тепло, ее силу, ее магию, позволить вовлечь себя в ее игру – и он повинуется ей с радостным изумлением.

Все это точно изображает Вячеслав Евлантьев, герой которого пребывает в состоянии перформанса как в реальности. Его экранная мать, учительская жена, находится в самом, пожалуй, незавидном

1. Хотя «Географ глобус пропил» был снят в 2013-м, почти через пятнадцать лет после того, как был написан «Клинч», но роман Алексея Иванова вышел в 1995-м.

положении, в «страдательном». А она к такому явно не привыкла. Агриппина Стеклова виртуозно играет ее фантастическую приспособляемость, готовность и умение подладиться под любые предлагаемые обстоятельства, которые изобретательно меняет для хозяев Вита. Ловкая девчонка то угрожает убийством, то прикидывается сиротой казанской и взывает к любви и милосердию. Хозяйка легко меняет статус жертвы на роль приемной матери – лишь бы тихонько все само собой уладилось. Ее «волатильность» и составляет, судя по всему, природу редкостной выживаемости российской бабы. И пока она приспосабливается, даже не думая сопротивляться диким условиям, в которые, как талантливый режиссер-диктатор, ставит все семейство гостья, Федоров отчаянно бьется в силках Виты, чье придуманное имя означает «жизнь». Он вынужденно вошел в клинч с незваной гостьей, ибо он и есть ее цель.

Алексей Серебряков психологически точно показывает человека в расцвете сил, выпавшего из своего времени, которому не требуются его устаревшие идеалы, застрявшие в рамках школьной программы, – он все это прекрасно понимает, хотя и боится признаться самому себе. Федоров увидел свое альтер-эго в однокурснике, ныне служащем охранником в продуктовом магазинчике, но тот оказался честнее перед собой и потому, наверное, счастливее. Подобно собратьям из поколения дворников и сторожей, он что-то сочиняет «в стол» и ничего от жизни не ждет. Серебряков, который приковывает к себе внимание, даже когда молчит, а рядом беснуется обезумевшая девица, проводит все сцены без тени аффектации. Его персонажу неловко застать однокашника в неподходящей роли, но чувствуется, что он понимает: они с ним на одной доске. А как же – ведь образование у нас официально признано сферой услуг.

Ключ к фильму можно обнаружить в одном из первых его эпизодов, но лучше насчет этого не заморачиваться – тогда и развитие действия, и его финал окажутся полными непредсказуемых неожиданностей и произведут должное воздействие. Изоморфное, если уместно так сказать, тому воздействию, которое произвела на Федорова встреча со своей выпускницей, назвавшейся Витой. То есть шоковое. В качестве ключа, видимо, выступает цитата из рязановской «Забытой мелодии для флейты»: перед столом директрисы Федоров в ответ на ее претензии грубо огрызается и даже выпаливает: «Дура!» И сразу становится ясно, что эта смелая выходка – желаемое, которое никогда не выльется в действительное. Но характер героя понятен: трудяга-скромняга, согнувшийся под ударами безжалостной рутины, радующийся, как потом скажет, если хоть раз в год удастся услышать светлую мысль хотя бы от одного из учеников, живущий в мире своих фантазий, которым втихаря предается там, где его никто не видит или не знает. Но оказывается, что от жизни (Виты) не спрячешься.

В конце концов выяснится, что и настырная Вита столь же бесприютна, как и Федоров, а потому именно к нему и является, конечно же,

«Клинч»

камуфлируя беспомощность и одиночество хулиганской подростковой бравадой и лихостью отчаяния. Чужие они оба на этом празднике жизни.

И остается им разве что в ракете с детской площадки взмыть в небеса. Фантазия, конечно…

Это старая традиция. В советском кино герои уезжали, как правило, навстречу новой прекрасной жизни. В новом российском это чаще уже не отъезд, а побег, причем нередко фантастический или около того. Достаточно вспомнить «Сочинение ко Дню Победы» Сергея Урсуляка, где три старика-ветерана под угрозой смерти угнали самолет, улетевший неизвестно куда и навеки пропавший со всех радаров. В «Небесах обетованных» тоже никому не нужные старики со свалки спасались от властей на том символическом паровозе, который должен был домчаться до станции Коммуна, и улетали на нем прямо в небо. Важно то, что в тех фильмах на отчаянный шаг решались старики, которые стране, отдавшейся государству, конечно, не нужны. А здесь – если смотреть с возрастной точки зрения, а также с позиции социальных ролей – в жестяной ракете взлетает тот, на ком держится сегодня страна[2], и та, на которую ей следовало бы опереться. Они, оказывается, тоже ей не нужны и уже поняли это.

Что же касается фантастичности финала при гиперреалистичности быта, то она закономерна. Потому что нам сегодня никакое благополучное завершение истории, кроме невероятного, не может показаться достоверным. ◆

2. В отличие от героя Константина Хабенского, географа из фильма Александра Велединского, серебряковский учитель человечество не возненавидел и профессию свою тоже, и потому его особенно жаль.

Илья Бобылев

ПРЯМАЯ РЕЧЬ

Екатеринбург-2015

ОТКРЫТЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО «РОССИЯ»

«Не стреляйте в оператора!»
Автор сценария, режиссер Валерий Тимощенко
Операторы Константин Смирнов, Алексей Шабаров, Антон Захаров, Влад Тарпищев
Краснодарская киностудия по заказу ГТРК «Культура»
Россия
2015

«Перемирие»
Автор сценария, режиссер, оператор Константин Смирнов
Производство Константина Смирнова
Россия
2015

Нервное сплетение конкурсной программы 26-го Открытого фестиваля документального кино «Россия» в Екатеринбурге составили две картины – лента Валерия Тимощенко «Не стреляйте в оператора!» и фильм Константина Смирнова «Перемирие». Та и другая обращаются к одной из самых острых сегодня тем – войне в Донбассе. (В фильме Тимощенко сделана попытка осмыслить опыт работы российских кинооператоров в условиях военных действий последних двух десятилетий; здесь Рига и Вильнюс конца 80-х, Карабах, Абхазия 1992-го, чеченские войны, Южная Осетия–2008.) При этом понимание авторами своих задач, равно как и их методы, настолько различны, что фестивальный экран стал пространством острого и концептуального контраста. Когда у каждой из сторон своя правда и с этим нельзя не считаться, особое значение приобретает правда художественная.

Картина Смирнова сделана предельно конкретно. Время действия – конец февраля 2015 года, неделю назад взято Дебальцево, заключено перемирие. Место действия – Донецк, Луганск, пространство прилегающих к ним областей. Герои фильма представляют конкретный тип ополченцев, это молодые ребята, воюющие «по факту местожительства». Такой акцент чрезвычайно важен, поскольку в данном случае у героев помимо военной есть и своя бытовая жизнь; отсюда не только объемность психологического рисунка, но и представление о существовании в реалиях гражданской войны. Проблематика фильма не привнесена автором извне, а буквально вылущивается из реальности. Отсутствие дидактики подвигает зрителя самостоятельно извлекать смыслы.

У Тимощенко все иначе. «Не стреляйте в оператора!» – не столько фильм, сколько телевизионный памфлет в типичной для тележурналистики форме, когда изображению отводится сугубо иллюстративная роль, а основные смыслы формулируются вербально в виде прямого обращения к зрителю. Исходным материалом для картины служит не столько реальная действительность, сколько авторские представления о ней. Главным действующим лицом выступает сам автор. Главным средством коммуникации – прямая речь как непосредственно в кадре, так и в качестве закадрового текста. Лента по сути своей свод правил военного оператора. Форма подачи удовлетворяет сразу двум требованиям: последовательность нумерованных правил становится и конструктивной основой повествования, и риторическим приемом, актуализирующим цеховую кинематографическую проблематику. Запечатленная реальность в этом случае пластична и податлива, она принимает формы, обусловленные заданной установкой, следует ее логике, жестко задавая интерпретацию. Визуальный план составляют хроникальные кадры из Приднестровья, много авторского материала из Абхазии и Чечни. Война на востоке Украины представлена исключительно луганскими сюжетами, датированными летом 2014 года. Использованы материалы камер наблюдения, любительская съемка, кадры других военных операторов.

Умозрительность абстрактных идеологических положений побуждает Тимощенко уже в первых кадрах «договариваться о понятиях»: «Зачем оператор идет на войну? Защищать Родину!» Если для Смирнова камера – инструмент исследования жизни, а война лишь одно из ее проявлений, то Тимощенко уподобляет камеру оружию в духе некогда расхожей риторической формулы «штык – перо». Закономерно, что и свод правил формулируется им с категоричностью воинского устава, за который «заплачено кровью».

Перечень правил структурирует повествование, чему способствует педантично проговариваемый порядковый номер каждого из них. Первое: следуй за солдатом, и хорошо, чтобы солдат был твоим другом. Второе: если есть большая война, есть большое предательство. Где-то оно спрятано, ищите. Третье: ты должен быть на одной стороне. Пятое: следуй за ситуацией, не организовывай войну, она сама все организует. Шестое: снять бой не главное, главное – человек. Седьмое: надо знать историю места, где снимаешь. Восьмое: ты обязан остаться в живых. Заканчивается же без малого сорокаминутный монолог призывом к тотальному сражению за правду с уверенностью, что время всенародной информационной войны – пришло. Однако обращает на себя внимание отсутствие четвертого пункта. Интересно, что он в себе содержит?

Изобразительный ряд конкретности не добавляет, поскольку запечатленного действия практически нет. Экран заполняет вереница говорящих голов – очевидцы, свидетели, участники, но эмоциональная чрезмерность не может служить адекватной заменой. Исключение

составляют два сюжета: кадры, снятые человеком, ищущим свою жену после обстрела здания луганской обладминистрации, и эпизод с подростком на шоссе, получившим осколочное ранение. Но оправданная натуралистичность и репортажная добротность этих сюжетов пропадают втуне, остаются случайными подробностями. Пространство картины условно и по своему пластическому строю сильно напоминает фотомонтаж с его резкими, порой гротесковыми сопоставлениями вырванных из своих пространств изолированных фотоизображений.

Один из эпизодов картины заслуживает особого внимания. Это последний репортаж Валентина Януса, снятый им в выжженном боями Грозном. Он доносит до зрителя опыт человека, находящегося под прицельным снайперским огнем. Простреливаемая сторона заваленной обломками мертвой улицы. Пара искореженных, полузасыпанных землей и ветками танков; вырванные взрывом деревья; тарахтенье непрекращающейся стрельбы дальнего боя – все это лишь фон для плотного ритма наполняющих кадр выстрелов. Отрывочный, направленный куда-то за границы кадра, жест солдата. Фигура другого, перебегающего вал битого кирпича и штукатурки. Пляшущий горизонт стремительных перебросок. Сменяющие друг друга ряды зияющих окон, частью с остатками стекол, частью с плеснувшими на фасад подпалами выжженных дотла квартир. И несколько коротких фраз: «Он меня убил», «Он меня ранил», «Попробую добежать». Затем угол дома, стена другого, черный силуэт пирамидального тополя – и становящийся вертикальным кадр безжизненно утыкается в переплетение каких-то белесых сучьев. На экране предельно субъективная точка зрения, взгляд человека, запечатлевшего собственную смерть. Ценность таких кадров абсолютна – в реальности зрителю недоступен чувственный опыт смерти.

Драматургическую конструкцию «Перемирия» составляют две параллельно развивающиеся сюжетные линии. Герои фильма предстают то в военном, то в гражданском качестве. Богдан и Дик сопровождают доставку гуманитарной помощи в детские дома и пенсионерам. Закадычные друзья из Донецка Серега и Танчик появляются на экране, мирно коротая свободный перед боевым выходом день со своими подругами. Затем герои меняются ролями: гуманитарная помощь развезена, и, взяв первый с начала войны отпуск, Богдан скоропалительно женится, а Серега и Танчик отправляются на боевую вылазку в составе диверсионно-разведывательной группы.

Поэпизодное чередование сюжетных линий внятно и динамично. Речь действенна, она неотъемлемый компонент происходящего. Сюжет строится лаконично и четко по основным точкам. Характер съемки определен характером событий в кадре. Он сугубо повествователен и, главное, стремится преодолеть свою субъективность. Типичность предметной среды способствует узнаваемости материала. При этом с особой остротой здесь вырисовывается проблема отождествления

«Перемирие», режиссер Константин Смирнов

с героем. Чтобы зритель ощутил себя в «чужой шкуре», необходима фокусировка на внутреннем плане человека.

Героем, увиденным именно на такой психологической крупности, становится Богдан. Среди основных действующих лиц он единственный, кто оказывается на чужбине, – его родной Краматорск находится за линией фронта. Бывшая жена с детьми с началом войны уехала в Тверь. Мать живет в Славянске и не раз арестовывалась СБУ. На руинах луганского аэропорта Богдан рассуждает о том, что возвращение домой теряет всякий смысл. Дескать, надо бы идти домой, надоело все, но после Дебальцева возвращаться не хочется, чтобы свой город «в такое не превращать». И вот свадьба. Надо только торопиться. Перед зрителем, как на ускоренной перемотке, проносится череда эпизодов форсированной подготовки – со взвинченным и находящимся в постоянном подпитии женихом.

«Титушка какой-то», – комментирует он свой наряд, обзаведясь гражданской одеждой на вещевом рынке. С платьем невесты ситуация сложнее, что подчеркивается сценой у запертых дверей свадебного салона, от вывески которого сохранилась половина букв, осыпавшихся то ли от обстрелов, то ли просто от времени. Крупный план рук жениха, над пальцами которого трудится маникюрша. Требование ленточек-триколоров у прилавка со свадебной бижутерией. Набирающий обороты процесс достигает такой истерической силы («Так ты будешь свидетелем или нет? – орет Богдан в телефон. Нам к часу надо ехать выкупать невесту, если не успеваешь, мы берем замену!»), что автору не удается сохранить дистанцию, и его выносит прямиком на экран, перепеленатого наискось поверх зимней куртки шелковой лентой.

Среди этой горячечной свистопляски останавливает на себе внимание эпизод в продуктовом, походящем на сельпо, магазине, где

«Не стреляйте в оператора!», режиссер Валерий Тимощенко

оказываются две старушки, к которым с надрывом адресуется вопрос: «Как вам жених?» Бабуси довольно сдержанно замечают, что не самое подходящее время для женитьбы, дескать, Страстная неделя, лучше бы после Пасхи. Жених парирует: «А война не спишет? Можно списать?» Бабуси мнутся, мол, кто его знает, а Богдан категорично заявляет: «Я знаю». Неожиданно всплывшая благодаря словам старушек тема заставляет вспомнить другой эпизод фильма, где напарник Богдана рассказывает о своих ощущениях после первого убийства человека. «Целую неделю себя плохо чувствовал. Так в церковь не хожу, а тут пошел, свечку поставил. На тот момент война еще не такая была, казалось, братоубийство все».

Свадьба и свечка после первого убитого выходят за рамки идеологического контекста; это ритуальная прагматика повседневности, которая необходима человеку в экстремальных условиях «в терапевтических» целях. Рутинизация войны становится фактором службы в ополчении. Война для этих людей – непреложная будничная данность. Работа. «Ты вернешься завтра к вечеру? Тебя ждать?» – спрашивает подруга одного из героев.

Какую долю местных втянуло войной в ополчение, сказать сложно, но то, что не им принадлежит в ней ведущая роль, явлено в фильме достаточно определенно. Тула, Киргиз, Ара – сами за себя говорящие позывные разведывательно-диверсионной группы из восьми человек, пожалуй, иллюстрируют эту ситуацию нагляднее всего. Выразительная типажность, богатство социальной и интернациональной палитры – отличительная черта многофигурных сцен с ополченцами, будь то колоритное свадебное застолье, где среди ставшего уже привычным камуфляжа выныривает красноверхая каракулевая кубанка, или эпизод

луганской базы ополченцев с появлением на экране едва достигшего восемнадцати лет Максима из Москвы, служащего разведчиком под началом хромого неразговорчивого ирландца.

Боевой выход диверсионно-разведывательной группы – кульминация фильма. Сюжет тщательно организован, лаконичен, органично вытекает из предшествующего повествования. Если сопровождение гуманитарного конвоя было сродни road movie и нашло свое продолжение в трагикомических обстоятельствах женитьбы, то это настоящий военный триллер.

Определенной цели у диверсионной вылазки нет. Закадровый комментарий дает знать, что недавно был ранен один из ополченцев, и это просто «ответный ход». Боевой расчет гуськом движется через лесополосу, прозрачную и продуваемую ветрами. Идти надо след в след, потому что лес заминирован. Это определяет характер съемки – местоположение оператора становится ощутимым и значимым, субъективность точки зрения возрастает.

Случайность – у споткнувшегося пулеметчика сбивается настройка рации – становится поворотной точкой сюжета; диверсионная группа перехватывает волну наблюдающего за ней снайпера. За кадром звучит: «Нас видит снайпер», и на экране начинает разворачиваться сложная тактическая мизансцена. Пластический и психологический рельеф действия развивается от недооцененной поначалу опасности к осознанию серьезности ситуации с поспешным отступлением. Напряжение нарастает, и слова «Готова работать, жду приказа», рефреном проходящие через весь эпизод, предрекают неотвратимость зловещей развязки.

«Перемирие» создает пластическую формулу войны и позволяет зрителю примерить на себя обыденные реалии жизни на войне. В сущности, как раз о такой личностной окраске военных событий говорил в своем фильме и Тимощенко, она стала побудительным мотивом для обоих авторов. С тем, однако, различием, что один из них остался в рамках ангажированной экранной публицистики, а другой снял документальное кино от первого лица. ◆

КОММЕНТАРИИ

ВНЕ ИГРЫ

Виктория Белопольская

ТРУП ТВОЕГО ЖЮРИ

В колоннаде Зимнего театра в Сочи в ходе светской, вполне непринужденной беседы перед фильмом из конкурса «Кинотавра» я всерьез получила по мозгам. От одного известного российского режиссера. Я бы даже сказала, самого известного российского режиссера. Досталось мне за то, что в ходе вполне светского и вроде бы непринужденного разговора я упомянула пропасть, которая пролегла между решением жюри недавнего на тот момент Каннского фестиваля и мнением искушенной аудитории (киножурналистов) относительно истинных лидеров кинопроцесса. По мнению специалистов, председательствовавшие братья Коэн отдали призы не тем фильмам, которые того заслуживали. У меня на момент разговора с самым известным российским режиссером собственного мнения о поступке Коэнов не было – потому что меня не было в Канне. Так что я считала, что ничего особенно вызывающего не сказала. Ну просто упомянула, что теперь есть «гэп», провал между мнением специалистов из зала и мнением из ложи жюри. Но удар по мозгам вышел значительный – поскольку вышел из себя режиссер. Он обрушился на профанскую прессу, которая мнит себя мыслительной властью, вывел на чистую воду ее стремление к диктатуре мнений, в то время как истинные арбитры уже назначены в жюри и нечего «надувать интеллектуальные щеки» (как выражался Набоков, а режиссер сказал другими словами).

А сразу после Канна коллега в Фейсбуке высказался и насчет решения Коэнов, и насчет практики каннского «жюрения». Он считает, что недоразумение с коэновским выбором объясняется директорской тщедушностью Тьерри Фремо. Жиль Жакоб «работал» с жюри, просвещал аутичных киноавторов насчет новейших тенденций, показывал им правильные фильмы, проводил

ненавязчивые просветительские беседы общекультурной направленности. Фремо же просто приглашает заслуженных кинограждан, после чего в «клетку с тигром» не заходит.

Случай с последним Канном важен и показателен, потому что Канн, по-моему, теперь один-одинешенек несет бремя собственно кинофестиваля. Фестиваля как учредителя эстетических ценностей и диктатора киномод. Фестиваля как создателя репутаций. Фестиваля как строителя иерархии кинематографических имен. Только у Канна теперь есть свой личный миф. Тут по часто цитируемому признанию А.Блока о его жизнеопределяющей сердечной привязанности: «У меня женщин не 100–200–300 (или больше?), а всего две: одна – Люба, другая – все остальные». В так называемом фестивальном движении то же: есть Канн и все остальные.

Все остальные – это все другие фестивали. Национальные, международные, «общего профиля» и специализированные на теме или виде кино, до сих пор бравирующие всемирностью и принадлежностью к прошлой «категории А» или скромно существующие для своей аудитории. Все они теперь, их тысячи, – только временно действующие кинотеатры. Я в этом совершенно уверена. Они важны, очень нужны, их не зря поддерживают локальные и общенациональные правительства и корпорации-«бенцы», но они лишь временные события по продвижению – или, скорее, придвижению – к публике в своем ареале распространения того кино, которому нет места в перманентно действующих кинотеатрах с их забубенно-аттракционным репертуаром. И к чему в этих обстоятельствах игра с и в жюри? Что там определят эти уважаемые люди, кроме того, какой фильм был лучшим на этой неделе в данном кинозале?

Подспудно, не признаваясь себе в том всецело, это понимают все фестивальные работники. Я сама из них – мы с режиссером Виталием Манским уже восемь лет делаем «Артдокфест». И это я настаивала, что жюри – не инстанция по определению ценностной иерархии среди фильмов, а инструмент по выведению авторской кинодокументалистики из гетто авторской кинодокументалистики.

Это я истребила документалистов в жюри. И я утверждаю: в жюри – уж если это так надо явлению, называющему себя кинофестивалем, – должны входить арбитры из «высших инстанций», люди, уважаемые за свою профессиональную деятельность не в данной сфере искусства. Уважаемые за свой, если хотите, вклад в культуру в целом.

И это еще мой персональный компромисс. Была б моя воля, я бы проводила фестиваль без призов вообще. (Зрительские призы я не обсуждаю, потому что в ходе их присуждения действуют внеположные фильмам факторы вроде времени показа или погоды. Или вот станцию метро «Фрунзенская» закрыли, а значит, зрителям, храни их господь, придется теперь добираться до кинотеатра «Горизонт», главной площадки нашего «Артдокфеста», от «Парка культуры» на троллейбусе. А троллейбусы, они по проводам, а вдруг что с проводами? В декабре-то, когда и с ногами может случиться все? И этой стихии вверять присуждение призов фильмам, кропотливо собиравшимся нами по всему миру? Извините.)

Ну правда. Призы – это, по-моему, приятная, щекочущая авторские самолюбия игра, но она в целом в прошлом. И в прошлое она ушла вместе с самой категорией культурного арбитража. Были когда-то культурные авторитеты, критики, умнейшие люди. Их мнение вело граждан в кинотеатр, в театральный зал, «в концерт». Но их время ушло. В креативной культуре наступила эпоха охлократии: хорошо то, что популярно.

Нет, меня саму передергивало от выражения, повсеместно встречавшегося после смерти популярной певицы: «творчество Жанны Фриске». Я в нем вижу явный внутренний конфликт, очевидный оксюморон. Словом «творчество» в его традиционном демиургическом значении феномен симулякрической деятельности Фриске точно не обозначается. Но в ситуации смерти богов культурных иерархий оно употребляется вполне рутинно.

Это с одной стороны. А с другой – популярным, сверхпопулярным все чаще становится совсем не только охлократически низменное.

Но это качественное по традиции не подвержено «жюрению» ограниченным числом просвещенных лиц, оно не предполагает иного соревнования, кроме как соревнования в количестве просмотров. И при этом именно оно ныне действительно выковывает современную эстетику, новые способы понимания реальности, актуальные методы повествования и владения умами. Конечно, это сериал. Кто вообще способен оценить по какой-либо шкале глубину проникновения в психологию эпохи авторов кристально-чистой period drama «Мастера секса» (Masters of Sex)? Какое жюри рискнет всерьез судить драматургически новаторских «Любовников» (The Affair) или «Игру престолов» (Game of Thrones), эту «Войну и мир», приспособленную к сознанию тинейджера, которое жаждет жестокого приключения? Да даже «Теорию Большого взрыва», с его героями, кумирами миллионов таких же аполитичных парадоксалистов, героически расшифровывающими аббревиатуру ФСБ как научный феномен «Фатальный Случай с Барсуком»? Здесь вообще кто-то говорит о том, что данные произведения можно судить до просмотра аудиторией? Это потом возникают «Эмми». Но сначала «искусство идет в массы».

Потому что и для кино, и для сериала самая большая ценность – зритель. Не только культурные арбитры, сами демиурги-художники уважительно уступают ему лучшие места. Зритель с его вниманием и – как следствие – с его деньгами самая важная фигура в ситуации нынешнего экономического бытования кино. Что бы ни делали министерства культуры по всему миру, они не настолько эффективны в деле спасения кинематографа, как рядовой гражданин.

Жюри кинофестиваля умерло. Его наличие где-либо, кроме мифологемообразующего Канна, – легитимация архаики. Попытка утвердить арбитраж там, где его быть уже не может.

Так что бросьте, друзья. Фремо ни в чем не виноват. Он просто работает с отмершим организмом. А мертвое не реагирует на раздражители. Коэны вон даже не особенно оправдывались. Они чувствовали себя в своем праве – праве трупа, который неприкосновенен во всех культурах. ◆

С БЛИЗКОГО РАССТОЯНИЯ

Юлия Бедерова

НЕТ ТАКОГО ОРГАНА

Как ни посмотри, один из главных вопросов для пристрастного наблюдателя за музыкальным искусством – существует ли объективность? По каким формальным правилам и у кого есть право судить ту эфемерность, для которой и слов-то не подобрать. Есть мнение, и оно распространено не только в быту, что говорить о музыке и вовсе не стоило бы, потому что «как можно?» и вообще музыка – это святое, нечто принципиально не определяемое словами. А раз так и она природно необсуждаема, то и является искусством в принципе несудимым.

Вопрос объективности так часто встает ребром, что общепринятый модус – просто не обращать на него внимания. Иначе, кажется, пришлось бы его сперва решить и только потом – работать.

Критерии оценки музыкального творчества вроде бы (по крайней мере, на словах) востребованы в критике, журналистике, тем более в работе экспертных советов и жюри конкурсов и фестивалей. Есть более или менее убедительные попытки прописать эти критерии на бумаге, для каждой ситуации свои, и чем они уникальнее, тем лучше они работают и, следовательно, тем они дальше от понятия «объективность вообще». Но где тот высший орган, который всем на свете принесет одни скрижали, аттестует суд, поставит печать на диплом судьи и снабдит его списком однозначностей, дающих возможность оценивать события искусства по какой-либо шкале или системе, хоть балльной, хоть «да-нет», как это бывает принято в практике голосований? Нет такого органа, по крайне мере, до тех пор пока государство не принимает к исполнению, скажем, «Список патриотических произведений» (его подготовка объявлена Минкультом в этом году) или иной художественный

кодекс. Строго говоря, даже такой бюрократический «Видаль», как «патриотический список», и то мог бы служить каркасом для нагромождения критериев, каким бы он ни был смехотворным по сути и экстравагантным по форме.

Ведь и правда нет никаких объективных критериев оценки, кроме, во-первых, идеологических, выбитых на стенах общественной пещеры, во-вторых, технических (они постоянно трансформируются, но здесь и сейчас кажутся незыблемыми, понятными и простыми) и еще стилистических, записанных невидимыми чернилами в прозрачном гроссбухе общепринятой практики своего времени. Всё.

Представления о стилистической верности, явленные нам в категоричных формулировках знатоков вроде «Это не настоящий Бах», «У нас так Баха не играют», «Шопен в гробу переворачивается», меняются со временем до неузнаваемости, и положиться на них можно, но осторожно.

XV Международный конкурс имени П.И.Чайковского

Это всегда объективность условного толка – и в этой условности ее современная прелесть.

Если еще говорить об эмоциональном впечатлении (разве не единственно верным знаком плохого или хорошего в музыке является отзывчивость публики?), то и такой критерий не выдерживает никакой критики в смысле поиска объективности. Музыка в том или ином исполнении веет где хочет и соответственно трогает кого и когда захочет любым своим краем. Но в чем разница между «нравится – не нравится» реципиента неподготовленного, «с мороза», без богатого слушательского опыта и слушателя с большой (например, даже музыкантской) практикой, теоретической оснащенностью или навыками анализа (проще говоря, того, кто много слушал и что-то читал)? Есть ли она вообще? Да, еще бы! И все равно не забудем о разной эмоциональной подвижности, гибкости восприятия, степенях открытости (тоже

коррелирующих с опытом, но не только), для которых, как для событий искусства, также не сконструировано никаких измерометров.

Что же тогда является предметом оценки в конкурсной ситуации, об оценке ли вообще идет речь, каковы здесь цели и инструменты?

Никакого прямого отношения к категории объективности, существование которой никем не доказано, но ощущается остро (возможно, как верующим человеком божественное присутствие), конкурсные форматы не имеют. Будь они узкопрофессиональные, как Конкурс Чайковского, или такие, как «Золотая маска» (музыкальный раздел), где музыкальные качества – только часть предмета обсуждения. Тем не менее косвенное, в большей или меньшей степени дружеское взаимодействие оргкомитетов, экспертов и жюри конкурсов с актуальными представлениями профессиональных сообществ и публики об объективности, чуткость к составу воздуха времени позволяют конкурсам

оставаться тем, чем они являются, – инструментами отбора и продвижения в контексте художественного производства. Рыцарскими турнирами, где поражение – временная смерть, а награда – фарфоровая рука публики-Дульсинеи, которую подведет к победителю паж-импресарио с еле заметным отблеском всемогущества на обаятельно вежливой физиономии.

Из этих соображений, судя по всему, исходит любое жюри, по крайней мере, опыт работы и наблюдения за ней с близкого расстояния не позволяет в этом сомневаться.

Воздух времени и плотность кладки вечных ценностей разным составом жюри в разных ситуациях ощущается очень по-разному и распадается на множество составляющих. Если речь идет о служебном имперском предназначении в работе Конкурса Чайковского, жюри так или иначе вынуждено решать идеологические задачи, подтверждать

генеральную линию или противостоять ей, одновременно взаимодействуя с публикой, в свою очередь, так же связанной в стихийных движениях своей коллективной души с натяжением идейных нитей внутри административного плетения.

Если говорить о феномене «Золотой маски», которая, напротив, никогда не имела отношения к взаимодействию с государственной идеологией, до сих пор позиционируя себя как современный институт поддержки и развития театра, то ее экспертные советы и жюри всякий раз буквально болтаются в бурных водах без всяких идеологических якорей, более или менее выразительно и успешно создавая каждый год новую коллегиальную конфигурацию профессионального опыта, отвечающего каждый раз новой, уникальной ситуации. Работа экспертов и жюри «Маски» – поисковый анализ. Иными словами – создание еще не существующей картины, поиск предмета, а значит, тоже не оценка на основе незыблемого свода вечно объективных критериев.

И здесь, и там конкурсный механизм содержит в себе конфликт как узловой элемент сюжета. В «Маске» это традиционный спор «эксперты vs жюри», а также дискуссия об актуальности набора номинаций. На Конкурсе Чайковского свои традиции.

Непременный «француз-фаворит» (он может быть и англичанином, но непременно несистемной оппозицией, любимцем публики, несправедливо недооцененным судьями), чей стиль подкупает неспортивной утонченностью или суровым интеллектуализмом, свободой от принятых правил или дискуссионной позицией по отношению к ним, – одновременно и ловушка, и часть системы с запрограммированным откровением, принципиальный элемент структуры Конкурса Чайковского. Кажется, если вытащить эту гайку, конкурс рассыплется, его победители и проигравшие потеряют соответствующий вес, призрачный образ объективности, создающийся каждый раз заново в полемике с каждый раз новым премиальным рисунком, растает на глазах.

Система, при всей стабильности, позволяет себе быть гибкой, и «традиционный француз» (будь он американец или англичанин) иногда может и выиграть, а иногда его роль может с блеском исполнить российский музыкант. Решая бюрократический, идеологический, рыночный ребусы из перечня актуальных заданий, судейская коллегия Конкурса Чайковского вынуждена разгадывать и те задачки, какие задает публика. Иногда – надменно противоборствуя. Дословно – объявляя, что не пойдет на поводу у непрофессиональной, охваченной коллективной психотической реакцией аудитории, ни за что не поддержит никаких проявлений дурного вкуса («здесь вам не тут»), а, напротив, вознаградит высокий профессионализм, от которого волшебным образом именно в этот момент у публики начинает нестерпимо сводить зубы.

Жертв подобного противостояния множество, самые яркие среди них – Алексей Султанов, Александр Лубянцев, а вместе с ними их

недооцененные, в свою очередь, публикой конкуренты с подкисшими репутациями.

Но бывает, что жюри вдруг видит в публике своего союзника и именно в этом сотрудничестве слышит звучание бурдонных басов объективности. Так, весь российский состав последнего набора конкурсного жюри, судя по всему, дружно голосовал за высокое место для французского пианиста Люка Дебарга, однако приглашенные иностранцы уперлись в собственные представления о профессионализме («мы не пойдем на поводу у местной публики, она не знает наших европейских критериев и оказывает давление») и не позволили мечтам осуществиться. По-своему удивительная ситуация для конкурса, историю которого вполне возможно рассказать как экшн о противоборстве одной высокомерной империи и всего окружающего мироздания.

Так или иначе, сегодняшний гергиевский оргкомитет, в орбите влияния которого находится и жюри, работает не столько на решение бюрократических, идеологических задач (хотя и они попутно решаются), сколько на мировой музыкальный рынок и отчасти на региональный российский. В попытке откликнуться на потребности, дефицит, переизбыток, широту и ограничения этих двух рынков при всей их разности конкурс и обнаруживает собственный, подходящий, вполне сиюминутный, хоть и кажущийся вечным, образ объективности. Это и есть воображаемые черты той прекрасной дамы, за счастье взглянуть на которую поборются рыцари, а судьи, словно восседая рядом на балконе, их рассудят.

Что бы ни противостояло образам объективности, позволяющим формулировать критерии и создавать иллюзию оценки в разных конкурсных ситуациях (давление рынка, идеологический пресс или кухонный страх «тусовки»: «ясное дело, свои награждают своих»), сколько бы ни были не лишены красоты и эмоциональной убедительности сокрушенные реплики о «смерти искусства, поражении вечности, торжестве рынка или тусовки», – объективность все равно существует. Разве что не на небе, а на земле, в сознании воспринимающего. Всякий раз иная, уникальная, мерцающая и живая, она предлагает не универсальные, но согласные со своей внутренней структурой критерии, формулирует главным образом сам предмет. А после устраняется от его оценки, разыгрывая конкурсный маскарад и вместе с тем позволяя не слишком обманываться насчет скрижалей и другой небесности. ◆

Мария Щербакова

ЧЕРНОВИК

Если продолжить замечание Барта о том, что «произведение можно держать в руке, а текст – только на кончике пера», можно сказать, что черновик возникает в тот момент, когда та самая рука зависает над бумагой, вдруг обнаруживая перед читателем авторскую фигуру. Техники found footage, фильмы и перформансы non finito, художественная критика, выстраивающая анализ исходя из понятий исправления и ошибки, понимание искусства как процесса и события – посредством этого новая эстетика фактически отказывается от законченного и цельного произведения в пользу черновика, снова и снова обращающегося к себе самому, что не только изменяет форму, но и рождает новый тип взаимодействия с искусством. Мысль о черновике особенно импонирует кинематографу, в определенном смысле каждый фильм – черновик. Можно сказать, что благодаря монтажному ви́дению кино навсегда освобождено от понимания фильма как отныне и навсегда неизменного художественного факта.

Можно было бы предложить другой, хоть и не менее очевидный и тривиальный ход разговора о черновике: на ум приходят с десяток незаконченных фильмов – «Калейдоскоп» (1966) Альфреда Хичкока, «Кто убил Бэмби?» (1978) Расса Майера, «Что-то должно случиться» (1962) Джорджа Кьюкора, «День, когда клоун плакал» (1972) Джерри Льюиса. Помимо них существуют и такие фильмы, относительно которых сложно говорить о черновике или чистовике как таковом: «Цвет граната» (1968) Сергея Параджанова, «Сергей Эйзенштейн: Мексиканская фантазия» (1998) Олега Ковалова, «Бежин луг» (1937) Эйзенштейна – фильм как черновик, не сводимый ни к чистовику, то есть к законченному произведению, ни к длящемуся

←
«В прошлом году в Мариенбаде», режиссер Ален Рене

«Трансъевропейский экспресс», режиссер Ален Роб-Грийе

и разветвленному тексту, предлагающему множество вариантов проживания настоящего.

Черновик представляет собой качественно отличную от этих двух пространственно-временную конфигурацию – место сопротивления материала, организованное через постоянное повторение, возвращение, переписывание; утопическое поле тотальной коммуникации – как бы внутри него ни пролегали маршруты отрывков и фрагментов текста, – повсюду смысл рождает новый смысл. Собственно, так и преодолевается текст, стремясь стать чистовиком, – игра значений ограничивается, пробелы заполняются. Чистовик становится только одной из вероятных интерпретаций черновика. Другими словами, если произведение – это пространство победившей формы, а текст – победившего смысла, то черновик представляет собой поле битвы между стремлением обрести форму для воплощения и постоянным ускользанием разнообразных элементов от рамок всякой формы.

Диалектика фильма как вещи (материального) и фильма как вместилища образов рождает смесь, в которой материя, текстура, инструментальность становятся главными проводниками «случайности» – особого рода связей, устанавливающихся между элементами чернового множества и чаще всего реализующихся в практиках авангардного или экспериментального кино. Отказ от концепции цельности, гармонии в пользу принципа множественности означает появление особого художественного приема – прерывания обычных условий чтения, которое приводит к образованию интенсивного текста, провоцирующего особую психическую связь между автором черновика и его реципиентом.

Черновик актуализируется в кино двумя способами, отличать которые необходимо, хотя черновик не аналитичен. Первый способ – имитация открытого произведения – давно эксплуатируется

кинематографом на уровне сюжетов. Например, в фильме Алена Роб-Грийе «Трансъевропейский экспресс» (1967), своеобразие которого состоит в том, что любая мысль, проскочившая в размышлениях персонажей, буквально сразу же визуализируется на экране. Зритель становится свидетелем трех линий: эпизоды в поезде (где находятся кинематографисты, придумывающие новый сценарий), сцены из будущего фильма (Жан-Луи Трентиньян в роли наркокурьера Элиаса) и линия актера, который впоследствии будет занят в его производстве, а пока находится в странном приключении, связанном с транспортировкой наркотиков (снова Трентиньян, играющий на этот раз самого себя). Классическая схема линейного нарратива постоянно подвергается разрушению, выворачиваясь наизнанку, противоборствуя себе в границах повествовательного материала – мы никак не можем понять, кто в данный момент действует на экране.

Сценаристы придумывают историю о контрабанде наркотиков в поезде. Мы видим это на экране так, как если бы это происходило в соседнем вагоне, причем если некоторые сцены явно маркируются как выдуманные – например, закадровым голосом кинематографистов-попутчиков, – то другие вплетены в их же линию так плотно, что взаимоотношения персонажей с «реальностью» оказываются под сомнением. Все повторяется: сцена на вокзале (покупка журнала Europe, обмен чемоданами, настороженный взгляд Трентиньяна, уходящий поезд) – семь раз, каждое следующее повторение сопровождается изменениями разного масштаба.

Анализируя феномен повторения, Деррида обращается к понятию «итерабельность» – повторение, которое подразумевает искажение, не отсылая к оригиналу или процессу копирования. Такое «продуктивное» повторение отличается от воспроизведения «каждый раз одного и того же объекта». Разница принципиальна. В 1967 году выходит дебютный фильм Мартина Скорсезе «Я позвоню первым»[1], в котором повтор становится основным элементом поэтики, но используется в противоположном смысле. Если Роб-Грийе использует прием, чтобы выразить невозможность одной интерпретации или одного варианта множества (одновременных) реальностей, то для Скорсезе повторение имеет целью объединение, синтез. Повторяя одну и ту же сцену несколько раз, с разными актрисами, он подчеркивает (как, например, в знаменитой постельной сцене под музыку The Doors), что ситуация таким образом поддерживает единство и однообразие нарратива. Повторение у Скорсезе – это повторение оригинала, у Роб-Грийе – это умножение реальностей, не отсылающих к какому-то единому образцу. Поэтому приключение Элиаса-Трентиньяна оказывается только репетицией «настоящего дела», на которое он отправляется спустя час экранного времени. Кроме того, дополнительное измерение получают все три линии повествования в их пересказах другим персонажам фильма. Зритель всегда находится в заблуждении относительно того, что же происходит на самом деле.

1. I Call First – рабочее название картины, позже переименованной в Who's That Knocking at My Door? – «Кто стучится в дверь ко мне?». – *Прим. ред.*

Секретарша, присутствующая при разговоре в поезде, становится фигурой для нашей идентификации. Она единственная, кто, кроме зрителя, удерживает в памяти все озвученные варианты события, о которых режиссер забывает, только их обозначив, из-за чего приобретает сходство с автоматом, машиной, генерирующей возможности. Именно в ее восприятии, как и в нашем, происходит игра, явленная в их диалоге.

Чемодан героя открывается три раза, и каждый раз в нем оказываются разные предметы. Актер играет одновременно и самого себя, и свой персонаж. Название фильма – Trans-Europ-Express, – во-первых, повторяется дважды – для нас и для героев, а во-вторых, является составным из деталей, окружающих героя[2]. Однако для зрителя везде расставлены маркеры автора: «Берегитесь фальшивых новостей» из уст Даниеля Эмильфорка – молчаливой «отцовской» фигуры для главного персонажа. В сюжете то и дело появляются фигуры, отсылающие нас к фикциональной природе повествования: «актеры в одежде хозяина кафе», слепой, который «понятное дело, видит».

Так возникает зеркальный коридор из разных ветвей нарратива, внутри которого извивается и изворачивается сюжет фильма: герой приходит к проститутке, связывает ее, целует и уходит, потом «возвращается», связывает ее и допрашивает, потом приходит снова, связывает ее и убивает, а в финале встречает ее на вокзале. Ни одна из этих четырех сцен не маркирована как приоритетная, более того – как происходящая в каком-то из трех обозначенных уровней повествования. Фильм превращается в конструктор элементов, из которых можно собрать такой сюжет, какой зрителю по душе. «Трансъевропейский экспресс» демонстрирует механику черновика и способ функционирования его структуры как своего рода художественную стратегию.

На первый взгляд то же самое происходит в фильме Кристоффера Боэ «Реконструкция» (Reconstruction, 2003). Зритель тоже сталкивается со сложно структурированным повествованием. В прологе – обращении писателя-режиссера, рассказчика, к публике – раскрываются все карты, и мы видим основные приемы, использованные в картине. Как и в «Трансъевропейском экспрессе», в «Реконструкции» реплики рассказчика мгновенно визуализируются: «Идет мужчина» – и мы видим героя, выходящего из-за угла; «Нет, он не один» – и сцена повторяется, только на улице с прохожими. Тут же рассказчик пересказывает сюжет фильма: «Мы начинаем с этого, но это не начало, будьте спокойны. Хотя это и важно».

К первой после пролога сцене знакомства персонажей фильма в кафе зритель будет неоднократно возвращаться. Повторение здесь, как и в «Трансъевропейском экспрессе», мотивов встречи, уходящего поезда, вокзала, узнавания и неузнавания, оказывающихся в центре повествования, кажутся симптоматичными. В каждом из таких мотивов обнаруживается отсутствие связи, ее разрыв или еще-не-существование. Можно было бы сказать, что сюжеты этих фильмов являются «черновиками» отчасти потому, что строятся вокруг

2. Trances – название детектива, который герой находит у себя в чемодане; журнал Europe, который покупает герой; L'Express – популярный французский журнал, в котором, собственно, и напечатана статья про умершего четыре раза человека.

«Цвет граната», режиссер Сергей Параджанов

невозможности выстроить коммуникацию, выговориться. Возможно, поэтому фильм Боэ пестрит цитатами. Первая из повторяющихся сцен начинается с вопроса: «Поедешь со мной в Рим?», напоминая зрителю о годаровском «На последнем дыхании» (1960); героиню зовут Эме, как актрису Лелуша в фильме «Мужчина и женщина» (1966); недетерминированное время/пространство заставляет вспомнить о картине Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» (1961). Финальная сцена отсылает к мифу об Орфее и Эвридике. Кроме того, связь с фильмом Роб-Грийе тоже не оставляет сомнений: сцена в кафе заканчивается прощанием, провоцирующим ее переигрывание, но мы понимаем, что наблюдаем ту же самую встречу. Героям придется встретиться еще раз в метро, и там он ее не узнает, пойдет за ней, чтобы снова познакомиться в том же кафе, а потом, спустя полчаса экранного времени, они почти дословно повторят ту же сцену, но в другом месте. Потом герой познакомится с другой женщиной, чтобы прожить эту сцену снова, а в финале осознать невозможность какой-либо встречи.

Повторяющиеся сцены, диалоги, поворачивание одних и тех же ситуаций с разных сторон каждый раз отменяют предыдущее действие: то Алекс и Эме просыпаются вместе, то – в следующей сцене – Алекс уходит, пока она еще спит. Можно было бы предположить: писатель пишет книгу, режиссер иллюстрирует его черновик, поэтому сцены скачут в нехронологическом порядке, диалоги противоречат друг другу. Такой сюжет нас не интересовал бы. Пусть зритель не получит однозначного ответа, существует ли главный герой, Алекс, только в воображении писателя, но он осознает себя не персонажем романа, а реальным человеком.

В предисловии к сценарию фильма «В прошлом году в Мариенбаде» Роб-Грийе писал: «Нас интересует ментальное время с его

«Сергей Эйзенштейн: Мексиканская фантазия», режиссер Олег Ковалов

странностями, провалами, наваждениями, темными областями – ведь оно и есть время наших страстей, нашей жизни». Это ментальное время, то есть психический опыт, интересует и Боэ: мы «видим» черновик романа писателя, однако наличие в нем внеструктурного элемента, осознание Алексом странности происходящего, активизирует действие и делает невозможным интерпретацию фильма как экранизацию черновика. А значит, делает структуру «Реконструкции» более открытой и динамичной. Здесь «черновиковость» проявляется не только в игровой структуре, но и в непосредственном эффекте восприятия, из-за чего смещается та самая «генетическая ось» структуры повествования, которая в фильме «Трансъевропейский экспресс» поддерживалась властной авторской фигурой.

Тут возникает второй способ актуализации черновика в кино. Если «Трансъевропейский экспресс» Роб-Грийе представляется прекрасно выстроенной авторской мозаикой, то «Реконструкция» Боэ – даже на уровне сюжета – проблематизирует возможность фильма остаться несобранным, незаконченным – разорванным. Здесь отсутствует «точка сборки». Структурный центр, выраженный у Роб-Грийе авторской фигурой, замещается повествовательными версиями, за которые автор как бы не отвечает. Это множество равноправных элементов, действующих в пространстве ментального, повторяющихся и искажающихся, снимает критическую позицию зрителя. Разные модальности персонажей порождают эффект переписывания, который состоит в том, что «черновая структура» заставляет говорить саму материю кино в ее разрывах и пробелах.

Например, повторяющиеся сцены в кафе Боэ решает совсем не так, как решены сцены на вокзале в «Трансъевропейском экспрессе». В фильме Роб-Грийе они разнесены во времени и каждый раз начинают

отсчет истории с начала. Повтор в «Реконструкции» осуществляется сразу, дублируется закадровым голосом, но и с ним не совпадает. Кадры фильма Боэ заполнены сигаретным дымом, зернятся, прерываются «грязными» склейками. «Реконструкция» выстроена как рваный, грубый, шероховатый набросок. Через стилистический прием – «шум» пленки, ее зернистость, царапины, через звуковое сопровождение – шуршание, треск проектора – Боэ проблематизирует границы материальности фильма, пленки, проекции.

Кроме того, эти сцены, кажется, обреченные на повторение, всегда связаны с неартикулируемым переживанием, с аффектом – любовным переживанием, испугом, страхом, смертью, вдохновением. Черновик акцентирует острую неспособность справиться с чувствами, демонстрируя через многочисленные повторения бесконечное приближение к тому, что можно пережить, но нельзя показать. Автор застывает, лишенный языка, ограниченный его недостаточностью, перебирает разные способы воплощения собственного опыта. Поэтому черновик – это всегда возвращение назад и невозможность двигаться вперед, а значит, ситуация, когда фрагментарный и многослойный текст возникает в попытке преодолеть возникшую немоту, из особого авторского переживания – поиска «нужного слова».

Читательское усилие по отношению к черновику в свою очередь направлено не на толкование, а на возможность удержать в восприятии все многообразие вариаций текста, одновременно испытывая потребность выбрать одну версию или интенцию повествования. В результате восприятие начинает буксовать и в этом смысле противостоит «сознанию, одержимому ненасытным желанием различать, [которое] заменяет реальность символом и видит ее лишь сквозь призму символов»[3]. Образ не складывается, не становится Целым.

Черновик намечает – через формальные и нарративные приемы – поиск того заветного означаемого, которое не может быть высказано и поэтому требует создания сложных конструкций, призванных тематизировать этот разрыв и приблизиться к тому смыслу, чувству, которые не могут быть адекватно выражены посредством семиотических систем. Если «Трансъевропейский экспресс» Алена Роб-Грийе представляет собой интеллектуальную игру автора со зрителем, то «Реконструкция» Кристоффера Боэ апеллирует к связи аффекта и киноматерии, к переводу анализа фильма о фильме в конкретный образ, проблематизирующий границы кино.

В таких случаях зритель вступает с киноматерией в почти аффективную связь. Черновая структура начинает работать напрямую, воплощаясь в определенном типе кинообраза, воздействующего не как икона, а как индекс, то есть как «лингвистическая неразбериха»[4]. Особенностью такого знака является отсутствие определенного закрепленного означаемого, изменяющегося в зависимости от контекста. Черновик не способен зафиксировать собственный смысл. Пустота как разрыв между означающим и означаемым, между знаком

3. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. – См.: Бергсон А. Собр. соч. в 4-х томах, т. 1, с. 105. М., «Московский клуб», 1992.

4. См.: Краусс Р. Заметки об индексе. – В сб.: Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., «Художественный журнал», 2003.

и интерпретатором требует построения знаков нового уровня, которые признавали бы «отсутствие» как условие собственного существования. Один из примеров индекса – это образ ребенка в фильме Артавазда Пелешяна «Мы» (1969).

Первый раз девочка появляется в начале картины после паузы и черного кадра под симфонический аккорд, который и потом будет сопровождать этот конкретный визуальный образ. Еще раз девочка возникнет во второй части фильма. В третий раз прозвучит только аккорд: «опорный элемент» заработает без визуального ряда (на экране кадр с выходящими на балкон людьми – постоянная для Пелешяна многофигурная композиция). На первый взгляд кажется, будто функция этих кадров сводится к повтору, но это не так. Повторяющиеся кадры одновременно одинаковы и различны, но одинаковы они не по сути своей, поскольку итерация всегда связана с альтернативой. «Любая структура знака исключает гипотезу идеализации, то есть соответствия значения самому себе» (Жак Деррида). Этот разрыв вынуждает означающее быть привитым к бесконечному числу контекстов – то же самое происходит с кадром, изображающим армянскую девочку. Ребенок не символизирует время, вину, суд, юность (хотя, разумеется, при желании мы могли бы проинтерпретировать любой кадр как угодно) и не становится «собирательным образом», к которому тяготеют все линии фильма. Так работает образ ребенка, например, в «Гимне» (1980) Билла Виолы.

Материал в картине Пелешяна довольно разнороден, поэтому можно было бы говорить о случайном отличии этого кадра от остальных. Но мы видим, что повествование фильма выстроено в едином темпе, хотя какие-то кадры (например, с бегущей толпой) специально ускорены для создания стилистического единства. Но кадр с девочкой (наш знак) выглядит намного более спокойным, даже «пустым», являясь своего рода немотивированной остановкой в развитии повествования. Этот кадр очень зернистый, старая пленка контрастирует с другим изображением за счет того, что время длительности кадра намного больше, чем время тех кадров, которые в быстрых монтажных склейках проносились перед нами раньше. Эта девочка действительно «молчит», не давая никаких сигналов или символов для интерпретатора. Но за счет многократного повторения в разных частях фильма возникает ощущение тревоги и недосказанности.

Индекс не говорит нам об объекте, а лишь указывает на него, то есть отсылает к чему-то за пределами текста. Вместо синтаксической конструкции – пространство циркуляции смыслов, точка, в которой текст становится разомкнутым и провоцирует уход от изображаемого. Через индекс работают бартовский punctum, беньяминовская концепция фотоснимка и то, что можно было бы назвать образом-черновиком. Индекс становится местом включения случайности, сбоя, аффекта, указанием на немоту, которая провоцирует его повторение, вариации.

Такими индексами и полнится черновик, имитируя и воспроизводя внутри фильма акт его творения. Автор «выговаривает» себя

«Внешнее пространство», режиссер Петер Черкасски

в черновик. С другой стороны, нелинейная, ризоматическая, фрагментарная структура черновика провоцирует особый режим чтения. Читателю черновика приходится овладевать умением «воспринимать вещи через середину, а не сверху вниз или наоборот, слева направо или наоборот»[5]. Черновик становится пересечением двух стремлений и двух «невозможностей» – автора и читателя. Речь не идет об «открытом произведении» Эко, то есть речь не о тексте, специально незавершенном, нацеленном на читательскую рефлексию о структурных пробелах. Черновик представляет собой совершенно обратный процесс, постоянно тематизируя невозможность коммуникации и одновременно являясь неформальным пространством чистых возможностей восприятия.

Фильм Петера Черкасски «Внешнее пространство» (Outer space, 1999) сделан в технике found footage. Исходный материал – хоррор Сидни Дж. Фьюри «Существо» (The Entity, 1981), в котором героиня Карла Моран (Барбара Хёрши) подвергается нападению мистических сил. В оригинальном фильме присутствуют сцены насилия, одержимости девушки, испытывающей страх и захваченной чужой агрессивной силой. Черкасски, интерпретируя эти сцены в своем фильме, переводит насилие сюжетное в насилие визуальное, образное. Под дрожащим светом фонарей девушка входит в дом, за ней закрывается дверь, она оборачивается к зрителю – мы видим испуг в ее глазах, она пытается что-то сказать, потом кричит – в этот момент образы, мелькающие на экране, закручиваются в спираль, и мы видим, пожалуй, одно из самых сильных изображений аффекта в кино. Испуг девушки вызван сопротивлением среды, наличием в ней чего-то опасного. На визуальном уровне это выражается в горизонтальном удвоении, утроении изображения девушки. Через несколько минут просмотра мы не можем

5. Делёз Ж., Гваттари Ф. Ризома. – В книге: «Философия эпохи постмодерна». Минск, «Красикопринт», 1996.

«Реконструкция», режиссер Кристоффер Боэ

сосчитать количество экспозиционно наложенных одно на другое испуганных лиц. Части дома, окружающего ее, буквально «затыкают ей рот», мы слышим только неразборчивый шепот и видим, что девушка пытается что-то сказать. Но образы, быстро сменяющиеся на экране, заставляют изображение повторять себя снова и снова.

Важно, что толчком для форсированного умножения образов служит крик героини. С этого момента изображение начинает последовательно разрушаться – образ, даже телесный, фрагментируется, вызывая ассоциации со сценой убийства из «Психоза» (1960) Хичкока. Чередуя хаотичное чередование планов комнаты, дома, стоянки, зеркала с крупными планами женского испуганного лица, Черкасски добивается иллюзии иллюстрации страха. Крик становится импульсом для разветвления других, на первый взгляд косвенно связанных друг с другом образов, выступая симптомом ограниченности языка. Фильм сам начинает кричать, визжать, скрежетать и скрипеть. Мы видим не только множество образов девушки и комнаты, но и какого-то другого дома, окон, зеркальных отражений.

В финале десятиминутного фильма зритель возвращается в комнату – от размноженного образа к единому. Мы видим девушку, прижатую к зеркалу. Потом – короткий эпизод: мы как будто переносимся в ее внутреннее состояние во второй раз. Изображение снова «взрывается» множественными фрагментами, еще-неизображений, уже-неизображений, которые «кричат» о невозможности аффекта высказаться напрямую.

Изображение становится все более абстрактным, ритм смены кадров и образов – все более напряженным. Сменяющие друг друга позитивные и негативные отображения комнаты превращают ее в мерцающую детерриториализированную среду, которая на протяжении шести

минут будет трансформироваться из предсказуемой калейдоскопической композиции во все более абстрактные пятна, а они – в перфорацию пленки. Сначала одной, потом – целого мотка. Подобно тому как Пелешян использовал разнородный по качеству, степени сохранности материал, чтобы выделить девочку, Черкасски вводит в фильм мотив материи, разрезая пленку на фрагменты и выводя ее на экран в качестве поэтического образа, демонстрируя, что желание выразить невыразимое всегда связано с борьбой, противодействием материала и как следствие его разрушением.

Образ-черновик всегда избыточен по отношению к фильму, он выталкивает нас туда, где обычное «бесшовное» визуальное решение лишается своих оснований, выявляя некую интенциональную структуру, определяющую правила его чтения и выраженную в феномене повторения. Такой способ актуализации черновика на экране оказывается более агрессивным и, в каком-то смысле, более кинематографичным, чем стратегия обыгрывания черновой структуры на уровне нарратива. Но так или иначе, даже при поверхностном подступе к проблематике черновика очевидно, насколько она имманентна ключевым проблемам кинотеории.

В страстном интересе к черновику выражается эстетическая позиция, которая сводится к недоверию к стабильно зафиксированной структуре – к тому недоверию, которое в какой-то момент позволило говорить о деконструкции, смерти автора, о произведении, тексте и письме. Разговор о черновике, особенно о черновике в кино, легко встраивается в этот дискурс, однако намечает и те точки, которые остаются для постструктуралистской критики непроработанным общим местом: способы «возвращения» автора в текст, механика функционирования знака, тип взаимодействия зрителя с агрессивными кинообразами. Именно кино импонирует мысль о черновике, пожалуй, больше, чем любому другому виду искусства, но осмыслена эта проблематика еще недостаточно. ◆

Якоб Диль

КОГДА РЕЖИССЕР СТАНОВИТСЯ ВРАГОМ

Интервью ведет Марина Торопыгина

Pacific Meridian

Владивосток-2015

Марина Торопыгина. На съемках в России вы оказались практически в такой же ситуации, как и ваши герои: несколько немцев в российской провинции, только участвуете вы не в производстве стекла, а в создании фильма.

Якоб Диль. Конечно, мы и сами заметили, что положение наших героев в фильме напоминает наше собственное. Отличие было в том, что в этот раз военные действия были не там, откуда мы уехали, а там, куда мы приехали. Я имею в виду конфликт на Украине, мы же снимали под Днепропетровском. А схожими наши ситуации были потому, что мы оказались, как и наши герои, в языковой изоляции. Если совсем не понимаешь язык, то очень трудно включиться в то, что происходит вокруг тебя. Так что начинаешь воспринимать все феноменологически. Так это происходило с героями фильма – по крайней мере, с Хансом – и с нами самими. Или другой пример: на съемках на Украине у меня появился очень хороший друг, который ни слова не говорил по-немецки – и это, в общем, понятно. Но и по-английски он почти не говорил, и мы объяснялись на пальцах рук и ног, на нашем собственном языке – так же, как мой Ханс с Петром.

Марина Торопыгина. С чего началось ваше знакомство с Россией и Александром Миндадзе?

Якоб Диль. Начнем с моего знакомства с Россией. Не знаю почему, но мне всегда казалось, что в России меня понимают лучше, чем дома. Моя основная профессия – музыка, я учился по классу композиции в Берлине вместе с Сергеем Невским. В 2003 году впервые побывал в Москве, у него в гостях. Потом исполнял его произведения, написанные для меня: для голоса и ансамбля. Работал с Московским ансамблем современной музыки, в том числе и в Берлине, на фестивале MaerzMusik. В качестве

←
Якоб Диль на съемках фильма «Милый Ханс, дорогой Петр»

актера я работал с Кириллом Серебренниковым на проекте «Гамлет-машина» в МХТ. Серебренников и порекомендовал меня Миндадзе, когда тот проводил в Германии кастинг.

Марина Торопыгина. Были ли вы к тому моменту знакомы с творчеством Миндадзе?

Якоб Диль. Должен честно сказать, что нет. Многое из того, что в России известно, у нас просто не знают. Но я поехал на кастинг. Надо признаться, это было тяжелое время: в «Ренессанс-театре» в Берлине ставили «Федру», где я играл Ипполита. Вся постановка была одна сплошная неудача, я чувствовал себя как на тонущем корабле и понимал, что мне очень-очень нужно пройти этот кастинг. Просто как утопающему нужна соломинка. Я поехал туда сразу после репетиции, вернее, удрав с репетиции. И приехал поздно, практически последним, слов не знаю. Но я знал, что в этом проекте участвует Биргит Минихмайр, и это была еще одна причина, почему я хотел туда попасть. Я восхищаюсь ею как актрисой, и я понимал, что если она снимается, то мне тоже туда.

Марина Торопыгина. Но сценарий вы все же успели прочитать?

Якоб Диль. Я же говорю – это все было перед премьерой, я прочитал его бегло. Но потом много раз читал и все время что-то открывал новое. Там не такой сюжет, который можно схватить на поверхности. В общем, потом я в него постепенно погружался. Это ведь необычный текст, он написан не так, как пишутся сценарии, скорее, как художественная проза, роман.

Марина Торопыгина. Поэма.

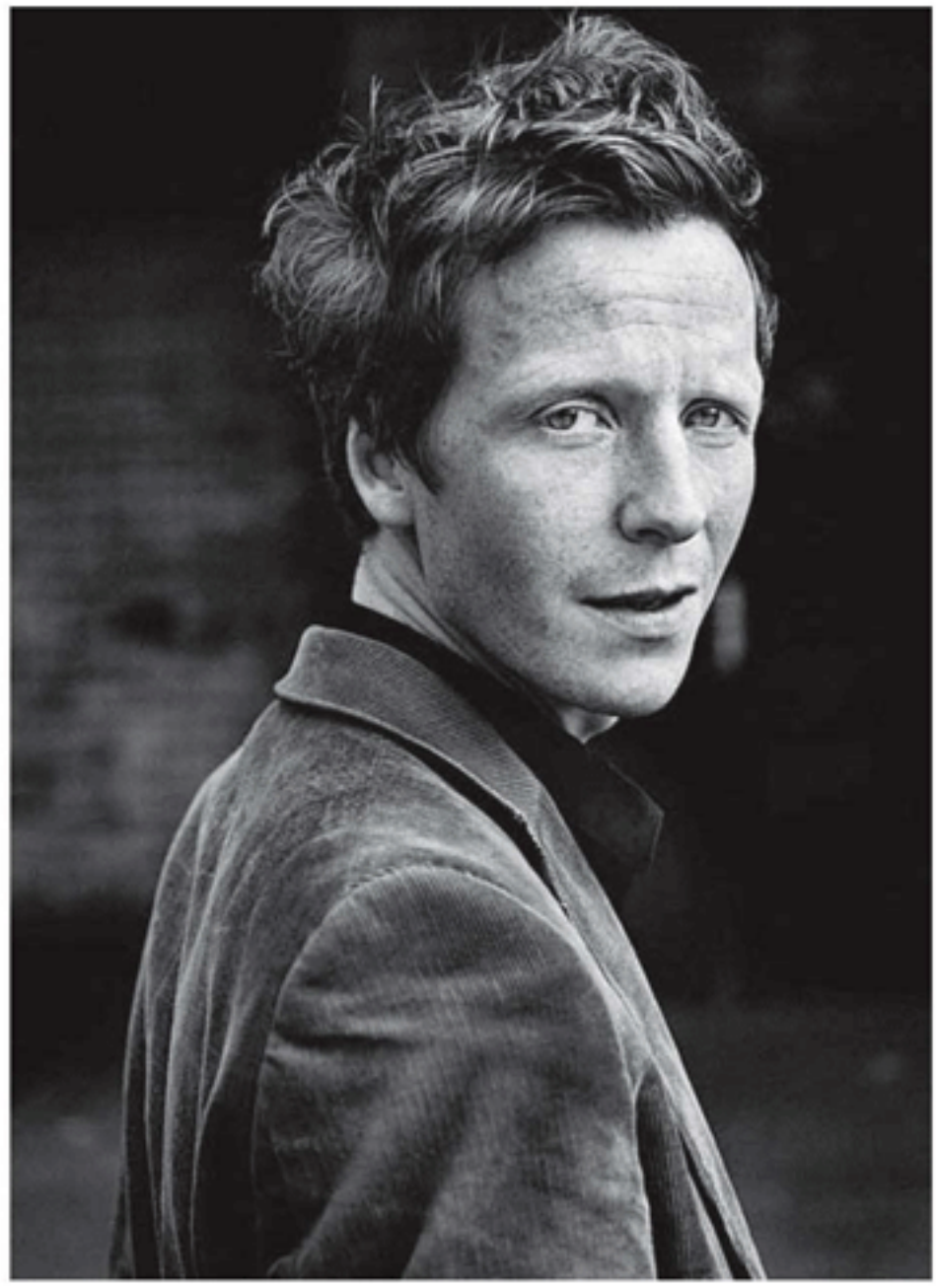
Якоб Диль. Да, это очень поэтичная вещь. И в то же время сцеарий написан очень кинематографично – вы понимаете?

Марина Торопыгина. Да, конечно.

Якоб Диль. В общем, на кастинг я пришел после этого первого беглого чтения. И все как-то хорошо получилось на кастинге, Миндадзе сразу сказал мне: планируйте следующий год так, чтобы вы могли принять участие в съемках. Уже тогда я понял, что я – тот, кого он ищет. Но я еще не понимал, кто такой Миндадзе. Олег Муту тоже был на кастинге – я знал его как оператора. И был Андрей Анненский – креативный продюсер и вообще одна из важных фигур на проекте. Для меня он был особенно важен, потому что он прекрасно говорит по-немецки, он вырос в Германии.

Марина Торопыгина. Расскажите, как вы готовились к роли.

Якоб Диль. Как готовиться к роли – это был для меня большой вопрос. Я несколько раз приезжал в Россию, чтобы участвовать в кастинге российских актеров. В частности, выбирая Петра, нужно было понять, как у нас с ним будут складываться отношения: ведь мы с ним как бы отражения друг друга. И я все время выспрашивал у Миндадзе: как мне это сделать? Мне хотелось более конкретных указаний. Вы правильно заметили, что сценарий очень поэтичный. И это очень режиссерский сценарий, режиссерское представление. А для меня как для актера это было невероятно неконкретно. И приводило меня в отчаяние



Якоб Диль

в определенном смысле. Потому что я не знал, как мне готовиться к роли. С одной стороны, я там почти в каждой сцене – но я почти ничего не говорю. А написано все так, как будто рассказ ведется от лица Ханса. То есть все происходящее наблюдает именно Ханс, и в то же время он как бы все время ускользает. Для меня были понятны все персонажи, кроме Ханса. Я понимал Отто – его мотивации, его стремления. Про Грету было понятно – как она действует, будучи женщиной в таком окружении. И Вилли тоже… У всех были вполне ясные очертания. Только не у Ханса. И от Миндадзе я мало что слышал. Но только на кастинге, когда мы пробовали разные ситуации, я понял, что ему все нравится. Что мы движемся в верном направлении. Я стал думать, кто он такой, что переживает описанные события подобным образом. И я выдумал своего Ханса, свой персонаж. Я очень много занимался темой войны – не только второй мировой, но вообще войны и жестокости. Я погрузился в очень страшные вещи, чтобы представить себе это. Потому что сценарий написан как бы из подсознания. И я решил, что мне нужно насытить свое подсознание.

Марина Торопыгина. И чем вы его насыщали? Фильмами, фотографиями?

Якоб Диль. Именно так: фильмы, фотографии… Я втягивал в себя очень много страшного и плохого – в огромном количестве. Ведь сейчас мы живем в мире более чистом и красивом, чем тогда. Мне нужно было

«Слепое пятно» (2007), режиссер Том Ценкер

увидеть все то, что происходило в Германии между первой и второй мировыми войнами, и другие вещи, не связанные напрямую с той эпохой.

Марина Торопыгина. «Список Шиндлера» не смотрели?

Якоб Диль. Нет, это не совсем в нужном ключе – слишком моралистично.

Марина Торопыгина. А что вы читали?

Якоб Диль. Одна книга оказалась для меня особенно важной – «Благожелательницы» Джонатана Литтелла. Это вообще одна из лучших книг, которые я прочел. Невероятная. Но я читал многое другое о том времени, сохранились ведь и письма, и вообще огромное количество материала. Мне было важно знать, как говорили люди в то время. Мы же сейчас совсем по-другому ведем себя. То есть, с одной стороны, я занимался подсознанием, а с другой – поверхностной частью моего персонажа. Я представлял его себе человеком очень аккуратным и очень скромным, стремящимся не бросаться в глаза.

Марина Торопыгина. Одобрил ли ваш метод режиссер?

Якоб Диль. Мне было очень трудно представить, как видит моего героя Александр Миндадзе и чего он хочет. Я приехал за неделю до начала съемок, чтобы использовать это время для общения с ним. Но я не получил от него ответа – и очень обиделся тогда, решив, что он не хочет мне помочь. И только позже я понял, что он написал сценарий, который ему в процессе съемок предстоит заново открыть.

Марина Торопыгина. Может быть, он намеренно хотел создать для вас ситуацию неопределенности и тем самым приблизить к персонажу – ведь у Ханса все очень непонятно: незнакомая страна, чужой язык, проблемы с производством?

Якоб Диль. Нет, я не думаю, что он играл со мной в такие дешевые психологические игры. Думаю, он действительно должен был открывать все для себя в момент съемок. И сам метод работы у него

неконвенциональный: не было ни раскадровок, ни какого-то плана. Хотя все может быть – он человек неисчерпаемый.

Марина Торопыгина. К раскадровкам мы еще вернемся. Но сначала давайте поговорим о том, как вам работалось с коллегами-актерами. Чувствовались ли различия актерских школ – русской и немецкой?

Якоб Диль. Я знаю об актерских школах не так много, как вы, русские. Если вспомнить историю актерского мастерства, весь мир очень много перенял из российского опыта. Но и в России, насколько я понимаю, были различные школы: Станиславский, Мейерхольд, Михаил Чехов. Вопрос, что мы берем от этого. То, что мы хотим взять от Станиславского, мы знаем сейчас скорее по американской школе и американским фильмам. Но все это теория. На съемках я чувствовал себя более свободно именно с российскими актерами. И это тоже своего рода параллель с моим героем. С российскими актерами мы хорошо понимали друг друга: собственно, без слов. С Розой Хайруллиной, например, мы так хорошо общались, это был такой обмен энергиями! Как и у Ханса с ее героиней. Мне понравилось, что русские актеры тихие, они «слушающие». В Германии актер в первую очередь стремится «занять пространство», он вытесняет других, подчеркивая собственное присутствие благодаря громкому голосу или тому, что бросается в глаза. И мне это всегда было чуждо. А русские актеры такие тихие, такие ушедшие в себя – они как будто черпают силы из другого источника. То есть свою неуверенность, которая есть у любого актера, они реализуют совсем иначе. И для меня это было одним из прекрасных открытий. Понятно, что я имею в виду не только русских, а и украинских актеров. Но самая прекрасная, конечно, Роза!

Марина Торопыгина. Насколько мне известно, раскадровки к фильму все же существуют.

Якоб Диль. Да, но это все же скорее то, что называют mood board, а не story board[1] в строгом смысле слова.

Марина Торопыгина. Как вам работалось в декорациях, которые создал художник фильма?

Якоб Диль. Декорации Кирилла Шувалова просто великолепны. Каждый раз он выстраивал не просто вид или стену, а полную декорацию, так что можно было свободно чувствовать себя, как на театральной сцене. И выстроенные им пространства были очень вдохновляющими. Например, на фабрике: этот белый цех, светлое пространство, где полируют линзы, – и на этом фоне Вилли с его черной рукой. И пространство в последней сцене – там даже такой запах особенный был. Как будто все это не сделано искусственно, а ты действительно находишься в другом времени.

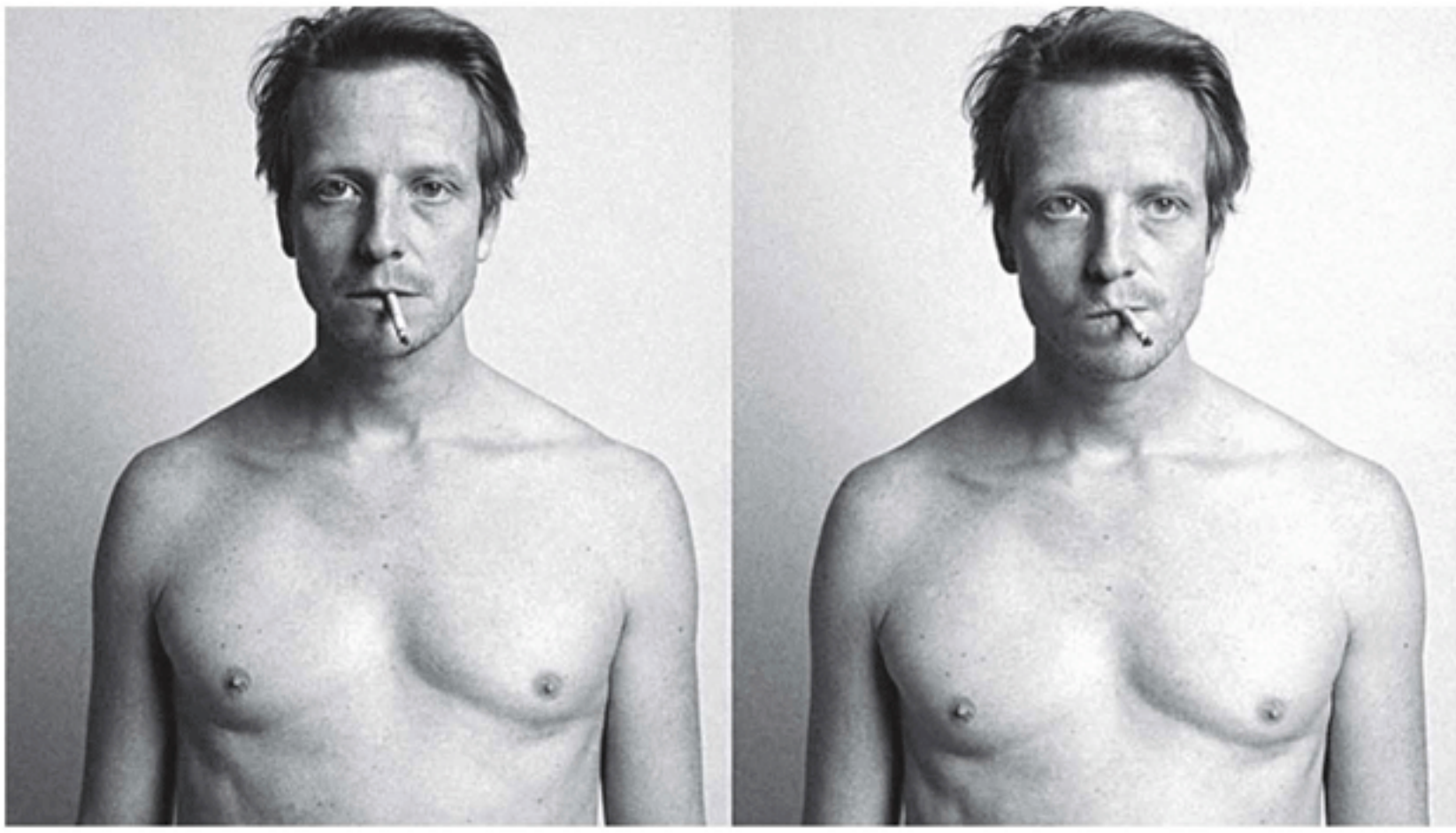
Марина Торопыгина. Что за запах?

Якоб Диль. Не знаю, как объяснить. Это был запах воды и песка. По-моему, они специально помыли пол, чтобы создать эффект отражения.

Марина Торопыгина. Мне эта парикмахерская в последней сцене показалась странной. Она слишком просторная – почти танцевальный зал.

1. Mood board (*англ.*) – доска настроений, story board (*англ.*) – раскадровка. См. https://en.wikipedia.org/wiki/Mood_board и https://en.wikipedia.org/wiki/Storyboard

Якоб Диль. Ну это война, парикмахерскую устроили там, где нашли место.
Марина Торопыгина. Но вообще-то это подходит к данной сцене. Там будет такой смертельный танец с бритвой.
Якоб Диль. Да, подходит. Но это и не парикмахерская, и не танцевальный зал. Это такое особое, последнее помещение, куда он входит. Входит, и где-то звучит музыка, эта русская песня.
Марина Торопыгина. Изобразительное решение фильма иногда сравнивают с работами художников-экспрессионистов. Вы когда-нибудь обсуждали это с оператором или художником?
Якоб Диль. Нет, об этом лучше спросить Олега Муту или самого Миндадзе. Вообще нужно сказать, что была настоящая команда – Александр Миндадзе, Олег Муту, монтажер Даша Данилова. Вот они именно и искали изобразительное решение сцены, каждый со своей точки зрения. И мне потом нужно было как актеру впрыгнуть и сделать свою работу.
Марина Торопыгина. Были ли какие-то особенности для вас в работе с оператором?
Якоб Диль. Работать с Олегом мне очень нравилось, он больше чем оператор – настоящий художник. Знаете, есть операторы, которые как будто исчезают за своей камерой, и он – такой. И я чувствовал камеру: где она, как она движется. Мы часто делали необычные для меня вещи, то, что шло вразрез с задачей сцены: я пропадал в толпе, прятался от камеры, потом снова выныривал. Или, например, мы имитировали направление взгляда в диалоге, чтобы это подходило к общему движению камеры, в то время как мой партнер стоял в совсем другом месте. Для меня это было сложно – помнить о своей актерской задаче, быть убедительным в своей роли и в то же время участвовать в этой очень творческой игре с камерой.
Марина Торопыгина. Как снималась эротическая сцена?
Якоб Диль. Мы в данном случае ориентировались на то, как хотел снять этот план режиссер. Если вы помните, меня в этой сцене почти не видно.
Марина Торопыгина. Да, конечно.
Якоб Диль. Но я-то этого не ожидал. Я представлял себе эту ситуацию совсем иначе. Помню, что это был очень жаркий день, мы снимали в маленьком помещении, много людей. По-моему, сняли не меньше двадцати дублей. То есть основная линия – как мы снимаем – была определена, но снимали мы очень длинными планами, и если не все получалось, приходилось переснимать. Работать так гораздо труднее, чем снимать несколько планов с разных точек зрения и потом на монтаже сложить.
Марина Торопыгина. Какой опыт вы вынесли из работы в России?
Якоб Диль. Я просто влюбился в Россию благодаря этой работе. Хотя я понимаю, сейчас, в интервью, все звучит так гармонично…
Марина Торопыгина. Да, несколько настораживает. Проблем не было?
Якоб Диль. Нет, нет, были как раз одни проблемы. Это были очень тяжелые съемки, и мы, конечно, сражались не на шутку.



Якоб Диль

Марина Торопыгина. В том числе и с режиссером?

Якоб Диль. Для меня режиссер в любом случае в какой-то момент становится врагом. Потому что это моя роль, а не его. И я больше знаю об этом персонаже, чем он. А потом, когда мы преодолели все эти конфликты, то с определенного момента все шло как бы само собой, мы хорошо понимали друг друга, нам почти не нужно было говорить. Это было как совместное музицирование. Ты просто знаешь, что вот здесь ты должен быть в таком состоянии, здесь – в другом. И были только маленькие корректуры, в принципе, все получалось само собой.

Марина Торопыгина. Но были и другие проблемы, конечно?

Якоб Диль. Я оказался в ситуации, когда не знал, как понять многие вещи, и часто я интерпретировал какие-то ситуации неправильно. Что касается метода съемок, то это сейчас я могу все так хорошо описывать, а тогда я решил, что они вообще не знают, чего хотят! И когда в первый день мы целую смену искали нужные планы, я подумал: что это? В Германии стараются как можно лучше все спланировать заранее, чтобы экономить время самих съемок. Были и совсем странные вещи: первые четыре дня у меня в гримерной не было питьевой воды, например. Или сцена, где меня хватают за рубашку и отрывают воротник – его каждый раз пришивали между дублями. И подобные вещи, когда я думал: так не бывает! Мне нужно было концентрироваться на своей актерской задаче, а если при этом приходится думать еще о каких-то проблемах, то это уже слишком. Конечно, делать фильмы всегда тяжело. Я просто физически устал, даже несколько раз падал в обморок на съемках.

Марина Торопыгина. Но у вас же был контракт?

Якоб Диль. Хотя у нас было много конфликтов, в какой-то момент случился поворот и я понял: теперь все идет как надо. И потом, я впервые

получил такую большую – главную – роль. В Германии я мало известен. Я знал, что для меня никто и никогда не напишет такой роли. Это была невероятная возможность! Но в целом у меня такое чувство, что я стал на два года старше за время этих съемок.

Марина Торопыгина. Вы музыкант, композитор. Предлагали ли вам написать музыку к фильму?

Якоб Диль. Я предполагал, что попробую. Но потом понял, что, после всего, что мне пришлось пережить, не могу это сделать. Это было бы уже слишком тяжело. Мне нужно было закрыть для себя этот процесс.

Марина Торопыгина. Недавно я смотрела интервью с Александром Миндадзе, где он довольно резко высказывался против так называемого фестивального кино. Но ваш фильм – разве не фестивальный?

Якоб Диль. Надеюсь, что он не останется фестивальным фильмом. Он трудный, вернее, не трудный, а требовательный. Думаю, что Александр Миндадзе имел в виду мотивацию – для чего снимают кино. Он сам наверняка делал фильм не для фестиваля. Я думаю, было бы жаль, если бы фильм остался фестивальным.

Марина Торопыгина. Но на фестивале тоже есть зрители, возможно, более открытые и продвинутые, интересующиеся кино.

Якоб Диль. Публика все-таки привыкла к относительно «неэкспериментальному» кино. К кино, которое многое «объясняет». Меня беспокоит, что нашему фильму трудно быть понятым публикой, потому что он движется не на этом «объяснительном» уровне. Я сам люблю подобные фильмы. Например, «Магнолия» Пола Томаса Андерсена. Это был очень успешный фильм – но я был на его мировой премьере в Берлине, и люди толпами выходили. Мне тоже было трудно, но я еще тогда подумал, что именно в таком стиле нужно делать кино, чтобы добиваться определенного воздействия. Наш фильм, конечно же, нужно смотреть до конца. И он действует спустя некоторое время. В нем есть такая внутренняя сила, которая поднимается постепенно, но действует очень мощно.

Марина Торопыгина. Вы смотрели фильм с публикой дважды – в Москве и Владивостоке. Как встретила его аудитория?

Якоб Диль. В Москве на премьере был огромный полный зал. Я смотрел фильм в Доме кино, где его, к сожалению, показывали в русском переводе – мне мешал этот голос поверх оригинального звука. И публика в Москве довольно беспокойная. Мне очень понравилась публика во Владивостоке. Люди, конечно, тоже выходили, но те, кто остался, смотрели очень внимательно, включались. Вообще же, должен сказать, я чувствовал себя странно на Московском фестивале… Ко мне подходили журналисты, я давал интервью, но при этом не участвовал в официальной пресс-конференции[2]. Это не мания величия, но ведь я сыграл главную роль в конкурсном фильме. В итоге я получил единственный присужденный фильму приз[3], а после закрытия тут же уехал. Хотя московская публика – это другое дело, люди запросто подходили ко мне, общались. В России, как я заметил, любят актеров.

2. На пресс-конференцию Якоб Диль не успел приехать из аэропорта.

3. Приз издания «Коммерсантъ Weekend».

Марина Торопыгина. А в Германии разве нет? На Берлинале всегда аншлаги на немецких премьерах.

Якоб Диль. На Берлинале аншлаги на любых премьерах. Но по своему опыту я знаю, что у немецких фильмов в Германии трудная судьба, и актерам приходится трудно. И актеры в Германии не звезды. Это не так, как во Франции или Австрии. Французы обожают своих актеров. В Австрии, если ты играешь в театре, после спектакля подходят зрители и просят автограф. В Германии выходишь после спектакля, все ушли, и до тебя никому нет дела.

Марина Торопыгина. Судя по некоторым вашим замечаниям, вы неодобрительно относитесь к американскому кино. А ваш брат, Аугуст Диль, снимался у Тарантино – неужели вы бы отказались?

Якоб Диль. Я люблю американское кино! Я просто имел в виду, что оно слишком сильно влияет на наше восприятие. И тем самым мешает нам быть открытыми к другому кино. Я имею в виду не себя лично, а основную массу зрителей. То есть такой фильм, как наш, труднее понять, если воспитан в этой культуре. Но я сам тоже воспитан на американском кино и знаю его лучше, чем немецкое, французское или итальянское. И конечно, я бы согласился сниматься у Тарантино! Я думаю, для моего брата это были главные съемки в его жизни. Тарантино потрясающе работает с актерами.

Марина Торопыгина. И сам фильм вам понравился?

Якоб Диль. Это, может быть, не самая удачная картина в его карьере, но мне она нравится. И другие тоже. «Бешеные псы» – суперфильм. Но самый главный его фильм для меня – «Криминальное чтиво», конечно.

Марина Торопыгина. Если бы предоставилась возможность, с кем из американских режиссеров вы хотели бы поработать?

Якоб Диль. Недавно я проходил пробы у Теренса Малика.

Марина Торопыгина. Как здорово!

Якоб Диль. Да, проходил – но уже получил отказ. Если пофантазировать, то, наверное, еще у Линча хотел бы сняться. Или у Скорсезе – и даже не потому, что очень люблю его фильмы, но потому, что мне интересно, как он работает с актерами. Он великий режиссер, хотя мне кажется, в последних фильмах он все чаще идет на компромиссы.

Марина Торопыгина. А в российское кино хотели бы вернуться?

Якоб Диль. Я уже готовлюсь сниматься в одном российском фильме. Но больше ничего не буду рассказывать – пока не могу. ◆

Владивосток

Дарья Варденбург

МОДЕЛЛЕР

Сценарий

Дарья Варденбург – писатель, сценарист. Окончила Литературный институт имени А.М.Горького. Автор детских книг «Приключения Ульяны Караваевой», «Фаня, Апельсин и четверо из города», «Таня, Выдра и компания». Финалист конкурса «Новая детская книга» (2014). В 2015 году окончила Московскую школу нового кино (сценарная мастерская Олега Дормана).

«Моделлер» – ее дипломная работа.

1

Компьютерная графика. Кабина штурмовика. Он летит над гористой местностью. Сбрасывает бомбы, и внизу встают взрывы. Сбивает вертолет, тот взрывается, выпуская черные клубы дыма, и падает. Штурмовик летит дальше, на земле под ним дома – он сбрасывает на них бомбы.

Первый голос (*за кадром*). Нам нравится.

Второй голос (*за кадром*). И обратите внимание на цену.

Первый голос. Демпингуете?

Второй голос. Минск не Москва. Всё дешево. Аренда, люди.

Первый голос. Выгодно.

Второй голос. Выгодно.

Смеются.

2

Конец весны. Во дворе многоэтажного дома на газоне стоят тонкие деревца. Все зеленые, только одно засохло. Андрей – молодой мужчина лет двадцати пяти, небольшого роста, худой – без труда ломает засохшее.

С переломленным стволом деревца в руках Андрей идет к стоящему у большой красной машины человеку в кожаной куртке. Человек – его прозвище Кожаный, лицо откормленное, возраст лет сорок – начинает пятиться вокруг машины. Андрей за ним. Они двигаются медленно, глядя друг на друга. Снизу, из-под колес машины, поднимается двухметровый Миша. Он ровесник Андрея, большой и широкий, с лицом похмельного старшеклассника. Миша встает на пути Кожаного, тот упирается в него спиной и останавливается. Андрей замахивается деревцем, но Кожаный уворачивается,

и обломанный конец дерева царапает щеку Миши. Миша хватается за щеку, а Кожаный в это время ныряет в кабину машины. Миша немедленно ложится снова на асфальт, вплотную к задним колесам. Теперь Кожаному, чтобы выехать, придется Мишу раздавить. Кожаный морщится и заводит двигатель. Андрей рвет водительскую дверь, чтобы добраться до Кожаного, но дверь заперта изнутри.

К машине спокойным шагом подходит Яна – девушка невысокого роста, с прямой, как у гимнастки, спиной, руки в карманы. Она подходит к кабине.

Яна (*Кожаному*). Здравствуйте, Николай Валентиныч.

Кожаный в ответ нервно кивает. Неожиданно пассажирская дверь открывается – ее Кожаный запереть, видимо, забыл, – на сиденье рядом с ним садится Миша и глушит двигатель, поворачивая ключ в замке зажигания.

Миша. Зарплата.

Кожаный. Спросите у Жуковца.

Миша. Он сказал спросить у тебя. Ты бухгалтер.

Кожаный смотрит на Мишу, на стоящих снаружи Андрея и Яну и, сдавшись, с пыхтением сгибается и сует руку под сиденье. С трудом вытаскивает оттуда большой и пухлый пакет.

3

Офис. Столы с компьютерами. На стенах плакаты с истребителями и бомбардировщиками. Вокруг одного из столов толпятся моделлеры и программисты Петр, Грушин, Брум, Филин и Черновой. На столе раскрытый пакет, в нем груда белорусских рублей. Миша и Андрей сидят рядом за столом.

Миша (*Андрею*). Как считать будем?

Андрей. Поровну. Восемь каждому.

«Восемь» – восемь миллионов белорусских рублей – Миша и Андрей в четыре руки отсчитывают деньги людям.

На другом столе, который находится за спиной Андрея и Миши, стоит компьютер. На экране компьютера идет видео: штурмовик летит над гористой местностью, сбивает вертолет, в кадр входит загорелый мужчина лет сорока пяти в светлом костюме и говорит: «Мы разрабатываем авиационные тренажеры нового поколения. Среди наших заказчиков – летные школы Европы и Азии; в частности, сейчас мы работаем для Казахстана…» Голос мужчины – один из тех двух, что звучали за кадром в первой сцене: он говорил про то, что «Минск не Москва».

Один из программистов, веснушчатый Петр, останавливает видео.

Яна стоит в дверях комнаты. Ее долю денег передают ей по цепочке от стола к двери, поскольку она не трогается с места. Программист-очкарик по прозвищу Филин включает громко музыку; другой, по фамилии Брум, начинает бренчать на стоящем в офисе электрическом пианино; веснушчатый Петр закуривает, его выгоняют, чтобы не дымил, но он не уходит, а открывает окна и курит у подоконника.

Офис на первом этаже. В открытые окна заглядывают дети, они зовут: «Яна! Янка!» и машут Яне, чтобы подошла.

Старший мальчик. На воротах постоишь?

Яна. Не могу, работа же.

Девочка. А вечером?

Яна пожимает плечами. Дети разочарованно молчат, она им кивает, прощаясь, и они уходят. Яна прислоняется к стене у окна потом отходит в глубь комнаты.

За окном появляется старуха в обнимку с сумкой с оборванными ручками; из сумки торчат голые куриные ноги. Старуха с любопытством заглядывает в окно, встречает взгляд Петра и удаляется. Петр провожает ее взглядом, потом опускает глаза и видит на подоконнике черепаху. За окном встает высокий мужчина в рабочей одежде, который до этого сидел на корточках и завязывал шнурки.

Мужчина. В водостоку была. Можа, змылася.

Петр. Откуда «змылася»?

Мужчина поворачивается и обводит широким жестом улицу и стоящие на другой стороне улицы дома с тем видом, что «откуда угодно, кто ж ее знает».

Мужчина (*снова повернувшись к Петру и переставляя черепаху к нему поближе*). Забирайце.

«Забирайце» он говорит так, будто его долго уговаривали отдать черепаху и вот он наконец согласился.

К Петру подходят Филин и Брум.

Филин (*наклоняется и заглядывает черепахе в глаза*). Чушечка.

Брум. Берем.

Мужчина кивает с таким видом, что он и не сомневался. Жестом показывает Петру, что ему надо дать сигарету. Петр достает из пачки сигарету, протягивает мужчине и дает прикурить. Закурив, мужчина кивает программистам, идет прочь от окна и на ходу, не оглядываясь, коротко поднимает руку в знак прощания.

Андрей и Миша продолжают считать и раздавать деньги.

Андрей (*громко*). Эй, что у вас там?

Миша. Зверюгу поймали.

Петр спрыгивает с подоконника и рвет для черепахи траву на газоне. К нему подходит его жена Мила. Она в блузке с подкладными плечиками – пытается выглядеть взрослой. Петр выпрямляется с пучком травы в руке. Другой рукой достает из кармана и отдает Миле пачку денег.

Филин и Брум (*громко*). Милка! Милка!

Они показывают Миле черепаху.

Миша и Андрей тем временем раздают все деньги. Последние Андрей отдает Мише. Самому Андрею ничего не осталось, кроме пары купюр, но это его только смешит. Эту пару купюр он тоже сует Мише.

Андрей. Брум, денег дай!

Брум оборачивается с вопросительным видом: по его выражению лица понятно, что давать деньги взаймы он не особенно любит.

Андрей (*улыбаясь*). До зарплаты!

Остальные смеются. Андрей берет пакет из-под денег, лежащий на столе, скручивает его в тугой ком и, прицелившись, кидает в мусорное ведро у стены.

Миша (*Андрею, нараспев*). Пойдем в магазин, пойдем в магазин[1].

Они с Андреем встают и идут к дверям. Яна останавливает Мишу.

Яна. Я сама с ним схожу.

Миша переглядывается с Андреем и протягивает ему деньги.

4

Андрей и Яна идут по улице – Яна чуть впереди, не оглядываясь, Андрей чуть позади. Когда идущий навстречу мужчина бросает взгляд на Яну, Андрей кладет руку ей на плечо. Яна в тот же момент кладет свою руку ему на спину. Так, обнявшись, они, довольно неловко споткнувшись на бордюре, доходят до магазина.

5

В магазине у кассы Яна берет одноразовый пакетик с кофе и начинает его машинально кусать. Андрей молча забирает у нее пакетик и кладет на ленту. Заплатив за бутылки, пакет сушек и пакетик кофе, он возвращает пакетик Яне, та вертит его в руках и снова сует в рот и кусает.

6

Яна идет позади Андрея. Грызет пакетик с кофе. Пакетик рвется, Яна выплевывает кофейный порошок и кашляет. Андрей, уже подойдя к двери офиса, оборачивается и видит Яну с перепачканным ртом и перекошенным от горечи лицом. Андрей ставит пакет с бутылками на асфальт. Вытирает Яне рот рукавом своей рубашки – осторожно и тщательно. Другой рукой он держит голову Яны.

Яна. У меня ребенок будет.

Андрей замирает, все еще держа ее голову, потом медленно отпускает ее. Стоят молча, глядя друг на друга.

Яна. И я хочу, чтобы отцом был ты.

Пауза.

Андрей. Но это же не мой. У нас еще ничего не было – такого. (*Он не выдерживает и опускает взгляд. Яна ждет.*) Ты уверена, что хочешь сейчас рожать?

Из офиса выходит Черновой и глядит на Яну с Андреем.

Яна (*мрачно*). Хочу.

Она проходит в офис мимо Чернового.

7

Офис, поздний вечер. Последние сотрудники – из тех, кто еще работал, – уходят, и за компьютерами остаются только Андрей и Миша. На столе у каждого стакан с портвейном. Миша в больших наушниках – слушает

1. «Пойдем в магазин, пойдем в магазин» – измененная цитата из песни «Небо-молот» группы «Петля пристрастия»: «Пойду в магазин, пойду в магазин. Куплю нам поесть…»

музыку. Андрей моделирует в 3D ландшафт: морское побережье, промзона. Проверяет, что получилось: запускает программу, «летит» на самолете над землей, которую только что рисовал.

Миша. Что там с Азербайджаном?

Андрей. Делаю.

Миша. Грузия?

Андрей. Закончил.

Миша. Турция?

Андрей. Позже.

Миша. А что Жуковец?

Андрей. Торопит. (*В очередной раз берет стакан и подносит ко рту, но стакан уже пуст. Прикладывает стакан ко лбу, как больной обычно прикладывает к голове пакет со льдом, и закрывает глаза.*) Миха, шел бы ты домой.

Миша. А ты?

Андрей молчит. Миша сидит еще немного, потом выключает компьютер и прощается. Андрей остается один, отодвигает клавиатуру в сторону и опускает голову на стол лбом вниз: бум!

8

Офис, утро. У стола Андрея собрались моделлеры и программисты. Только Черновой сидит за своим компьютером. Яны нет. Сверху на мониторе сидит черепаха. На экране монитора начальник Жуковец, перед ним тарелка с бутербродом.

Жуковец (*берет бутерброд с тарелки и подносит ко рту*). Напоминаю. (*Откусывает и жует.*) О сроках. Надо все делать быстро. (*С набитым ртом.*) Мы рискуем, что казахи заберут заказ и отдадут конкурентам.

Андрей кивает, поднимает руку – в руке у него здоровый огурец – и демонстративно, с хрустом откусывает. Программист Черновой из-за своего компьютера бросает мрачный взгляд на Андрея.

Жуковец (*с набитым ртом*). Индусы очень активны.

Андрей еще раз с хрустом откусывает от огурца и жует. Жуковец смотрит на него и кладет свой бутерброд на тарелку.

Жуковец. У меня этот бизнес не единственный – одним больше, одним меньше. О вас беспокоюсь. До скорого.

Жуковец отключает связь. Андрей задумчиво дожевывает огурец. Черепаха, которая наконец доползла до края монитора, падает со стуком на стол, Миша берет ее и заботливо осматривает.

9

Андрей выходит на улицу покурить и видит Яну, которая подходит к офису.

Андрей. Проспала?

Яна (*смеется*). Ага! Как мертвая, будильник не слышала.

Андрей кивает.

Яна. Ты подумал?

Андрей кивает.

Андрей. Я так не могу. Это не мой ребенок. Если деньги нужны, скажи.

Яна, не глядя на него, входит в офис. Андрей стоит, молчит. На затылок ему падает капля. Он проводит рукавом по волосам, поднимает голову – пустые балконы и никого – и слышит двухголосый злорадный детский смех. Андрей комкает в руке пустую сигаретную пачку, замахивается и стоит наготове, вглядываясь в балконы. Но никто не появляется. Андрей опускает руку.

10

Улица Козлова, день. Андрей оглядывает дома, обходит Дворец искусств, поднимается по железной лестнице на маленький холм. На холме стоит костел святого Роха. Этот костел не виден снизу, его можно увидеть, только поднявшись по лестнице. В саду по дорожкам гуляют вокруг костела католические монахини. Одна из них останавливается перед Андреем и строго молчит.

Андрей. Я ищу магазин «Милосердие».

Монахиня кивает, указывая в нужную сторону.

11

Магазин «Милосердие» в подвале жилого дома.

Андрей выходит из магазина. Его провожает продавщица.

Продавщица. Мы позвоним, ждите.

Андрей кивает, поднимается по ступенькам наверх, идет по улице.

12

Двор перед входом в офис. Вечер, сумерки. Андрей идет к двери, вынимая на ходу ключ, но останавливается, когда видит в окно Яну. Она сидит в наушниках за своим столом, стучит по клавиатуре, по ее столу ползает черепаха. Больше в офисе никого нет. Андрей пятится назад от окна и натыкается на Марика. Марик – бандит, ростовщик, хозяин автосервиса на окраине.

Марик (*с вежливым упреком*). Долг возвращать кто будет?

Андрей. Марик, извини, не успеваю. Еще четыре недели.

Марик (*спокойно*). Обычно я этим не занимаюсь, ребят посылаю. Но ты мне не чужой, так что я сам.

Он коротко замахивается и бьет Андрея в солнечное сплетение, потом берет его голову и ударяет о свое колено. Все это он проделывает быстро, четко и аккуратно. Андрей падает на газон, схватившись за нос.

Марик (*наклоняясь над ним*). Три недели.

Марик садится в машину и уезжает. Андрей поднимается с газона и встает, держась за нос, из которого течет кровь.

Яна за окном по-прежнему сидит за компьютером, в наушниках, качает головой в такт музыке.

Звонит телефон Андрея. Он подносит трубку к уху.

Голос в телефоне. Ваш костыль приехал.

13

Кухня в квартире Андрея, поздний вечер. За столом сидит мать Андрея – маленькая, как он, и смешливая, седые волосы убраны наверх. Андрей, с посиневшим и распухшим носом, наливает чай. Мать достает карты и тасует.

Мать Андрея. На правду сыграем?

Андрей пожимает плечами, мать уже раздает.

Андрей. Про это (*показывает на нос*) не спрашивай. Про все остальное можно.

Мать кивает. Играют в дурака – кто не отбился, отвечает на вопрос. Андрей не отбился.

Мать Андрея. Женщина?

Андрей усмехается и кивает. Играют дальше. Андрей снова забирает.

Мать Андрея. Какая она?

Андрей (*после паузы*). Смелая.

Играют дальше. Мать не отбилась.

Андрей. Как ты поняла, что любишь отца?

Мать Андрея (*смотрит пристально на Андрея, потом отвечает*). Захотела родить от него сына. Чтобы на него был похож.

Андрей (*кивает и говорит*). А если…

Мать отрицательно качает головой и улыбается: это уже следующий вопрос. Играют дальше. Андрей отбился, ходит, мать забирает.

Андрей. И тебе никогда не было… ты ни разу не разочаровалась в нем? Даже когда он уезжал от нас на много месяцев?

Мать Андрея. Нет времени на разочарование. Жизнь короткая. Лучше думать о любви, а не о себе.

Играют, Андрей забирает, мать выиграла.

Мать Андрея. Дай слово, что тебя больше не уволят.

Андрей. Это не вопрос.

Мать Андрея. О'кей. Тебя скоро уволят?

Андрей. Нет. Там все отлично.

Мать радостно улыбается и ерошит ему волосы, потом берет прислоненный к стене костыль-канадку. На костыле наклейка магазина «Милосердие».

Мать Андрея. Легкий какой. Спасибо.

Она встает, опираясь на костыль, и, хромая, выходит из кухни.

14

Уручье. Кладбище на холме, утро. Андрей с лейкой и испачканной в земле мотыгой стоит спиной к могилам, лицом к проспекту

Независимости. Мотыга на длинном черенке, Андрей держит ее налопатником вверх, как копье. На холм взбирается Миша, подходит к Андрею, замечает его синий нос, но ничего не говорит.

Андрей. Если Жуковец нас закроет, что делать будем? Работы нет.

Миша (*пожимая плечами*). Рыжий вот в Польшу уехал.

Андрей. Нужны мы там.

Миша. Ну а что? В Москву?

Андрей качает головой.

Миша. Ну а что?

Андрей поднимает голову и глядит на свою мотыгу, потом резко ударяет черенком в землю, стряхивая с мотыги грязь.

15

Маленький спортзал в подвале. Вдоль стены стоят на головах индусы и белорусы – смуглые и белые босые ноги вверх. Дверь со скрипом открывается. К спортсменам, стоящим на головах, подходят Андрей и Миша – без ботинок, в носках. Андрей держит в руках листок бумаги в клетку.

Андрей (*читает по слогам*). Упен-дра-натх.

Бородатый индус, стоя на голове, вытягивает руку и показывает на одного из молодых. Андрей подходит к тому, на кого указали, и садится на корточки. Наклоняет голову к голове индуса.

Андрей (*уточняет, заглядывая в листок*). Упендранатх? Нас к тебе послал Вираат.

16

Монитор, видеосвязь по скайпу. На мониторе два казаха, абсолютно одинаковые: упитанные, с непроницаемыми лицами, очень плохо говорят по-английски. Перед монитором сидит Упендранатх в белой рубашке и с широким галстуком в полоску, какие носили в 70-е годы. За его спиной висят плакаты: бог мудрости Ганеша с головой слона, восседающий на крысе, своем ездовом животном, и Махатма Ганди – портрет, нарисованный неумелым художником и украшенный гирляндой искусственных цветов.

Упендранатх (*четко и раздельно*). I can reduce the price[2].

Первый казах (*непонимающе*). What-what price?[3]

Упендранатх (*помогая себе жестами*). I can make the price lower. You pay less[4].

Казахи, наконец поняв, согласно кивают головами.

Второй казах. We think and call. One week think[5].

Упендранатх (*с любезной улыбкой*). Thank you. Bye![6]

Казахи (*хором*). Бай-бай!

Казахи отключают скайп. Упендранатх выходит из скайпа и отодвигается от монитора. Теперь понятно, что дело происходит в комнате Андрея. Андрей и Миша сидят у противоположной стены на полу, чтобы их не было видно в веб-камере. Сидят, сложив ноги по-турецки. Втроем они – Упендранатх, Андрей и Миша – обмениваются взглядами:

2. Я могу снизить цену *(англ.)*.

3. Что-что цена? *(Здесь и далее перевод с искаж. англ.)*.

4. Я могу сделать цену ниже. Вы платите меньше.

5. Мы думаем и звоним. Одну неделю думаем.

6. Спасибо. До свидания.

сначала глядят друг на друга вопросительно, потом все одновременно улыбаются.

Миша. Ха, черти!

Открывается дверь, мать Андрея вносит чай на подносе (одной рукой держит поднос, другой опирается на костыль). Упендранатх встает, как только она входит, и принимает у нее поднос. Передав поднос Андрею, он снимает полосатый галстук и с благодарным поклоном отдает матери Андрея.

Упендранатх. Большое спасибо.

Мать Андрея. Пожалуйста, У-пен-да…

Андрей. Упа. Сокращенно Упа.

Мать Андрея. Пожалуйста, Упа.

Она с любопытством оглядывает индуса, затем преображенную комнату с плакатами и выходит.

Андрей садится за компьютер и показывает Мише и Упе сделанный им сайт фиктивной фирмы, якобы индийской, с демонстрацией работ. Сайт украшен изображением Ганеши, над головой которого летят боевые самолеты.

Андрей. Фирма Blessed.

Упа. Благословенная.

Андрей. Благословенная фирма разрабатывает авиатренажеры.

Он заходит в раздел сайта со слайдами, показывает Мише и Упе кадры – полет над островами, над горами, над мегаполисом. Включает видеоролик: штурмовик летит над саванной, внизу бегут жирафы.

Миша. Это твое? Когда успел. Или ты наше взял?

Андрей (*качает головой*). Жуковец этого не видел и не увидит.

Упа (*тихо*). Андрей, это ты нарисовал?

Андрей (*кивает*). Блаженная фирма Blessed берет за работу недорого. Что, несомненно, привлекает заказчиков со всего мира. Особенно казахстанскую летную школу. (*Поднимает голову и, оставив насмешливый тон, серьезно говорит Мише и Упе.*) Когда казахи заберут заказ у Жуковца, он нас разгонит, а мы продолжим работать над тем же самым заказом под видом индусов. Упа будет играть роль нашего начальника в скайпе. Упа, где твой офис будет? В Дели?

Андрей открывает файл Delhi и отправляет штурмовик в полет над бескрайним городом. Упа в восторге пожимает руки Андрею и Мише.

Андрей. Можно бомбу бросить.

Андрей делает движение, чтобы нажать на кнопку, но Упа испуганно хватает его за руку. Штурмовик летит над городом, в небе над Дели садится солнце.

17

Грохот, мелькание рук, ног, велосипедных колес. Лицо Яны с закрытыми глазами. Яна открывает глаза и морщится от боли, обхватывая голову руками. Она лежит на велосипеде, велосипед лежит на асфальте, рядом опрокинутая урна с рассыпавшимся мусором, позади ступени

бетонной лестницы. Яна встает, поднимает велосипед и катит его по улице, прихрамывая. На переднем колесе восьмерка. Прохожие глазеют на Яну – одни в упор, беззастенчиво, другие искоса, отводя взгляд. Проходят девочки лет пятнадцати, смотрят на Яну, переглядываются и начинают хихикать. Яна глядит на прохожих сердито, потом чуть не плачет. Залезает на велосипед и медленно едет. Проезжает мимо клумбы, в которой навзничь лежит старуха в плаще. Яна поворачивает и, описав круг, возвращается к клумбе. Старуха спокойно смотрит в небо.

18

Проспект Независимости, отрезок в районе станции метро «Усход». Яна ведет велосипед. На велосипеде сидит старуха, держась за руль. Ноги старухи на педалях, иногда она прокручивает педали назад и довольно улыбается.

Они проходят мимо домов № 155, 143 и 131 (это высотные дома с фасадами, украшенными мозаичными панно «Город науки», «Город-строитель» и «Город искусства»).

19

Двор панельного дома, день. У подъезда на скамейке сидят четыре мужика, неряшливых и немытых.

Первый мужик. Мама!

Он встает и на неверных ногах идет к Яне, которая везет старуху на велосипеде. Яна останавливается. Мужик целует старуху в голову, помогает ей сойти с седла и ведет к подъезду. Мужики на лавке двигаются, уступая старухе место, и она садится, а сын пристраивается на краешке рядом. Яна разворачивает велосипед и уходит.

20

Проспект Независимости. Яна ведет пустой велосипед мимо домов с мозаикой, теперь в обратном направлении. Маленькая фигурка на фоне огромных домов, чьи мозаичные панно изображают мифических людей с золотой кожей – матерей, детей, художников, строителей, над которыми сияет лик космонавта в шлеме с буквами СССР.

21

Офис. Андрей выталкивает Чернового из комнаты в коридор, толкает по коридору к выходу.

Черновой (*кричит, упираясь*). Не слушайте его! Он вас использует!

Андрей выталкивает Чернового на улицу, запирает дверь. Возвращается в комнату. Смотрит решительно на остальных. Те глядят на него – кто так же решительно, кто растерянно. Яны среди них нет.

22

Офис. Все, кроме Чернового, собрались у стола Андрея. Яны нет. Все молчат. Андрей сидит, скрестив руки на груди. За ним стоит Миша,

держит черепаху и нервно барабанит пальцами по панцирю. На мониторе Жуковец в костюме – видеосвязь по скайпу.

Жуковец (*грустно и серьезно*). Казахи забрали заказ. Отдали индусам. (*Достает из-под стола фляжку, откручивает крышку и отхлебывает. Проглатывает и морщится.*) Мальчики, мне тоже нелегко. Но бизнес. Я вас закрываю. Денег хватит каждому на… (*задумывается на секунду, воздевая глаза к потолку*)… на половину зарплаты.

23

Бар, вечер. Моделлеры и программисты всей толпой перекочевали сюда (все, кроме Чернового и Яны), пьют пиво, хохочут, обнимаются и обнимают черепаху, которую они забрали из офиса. Филин и Брум с пивом в руках толкаются у музыкального автомата и выбирают песню.

Андрей (*перекрикивая шум*). Где Яна?

Петр. Заболела, дома сидит.

Андрей допивает пиво, со всеми прощается, пожимает руки и выходит из бара.

24

Квартира Яны. Звонок в дверь. Мать Яны открывает дверь. На лестничной площадке стоит Андрей с букетом мальвы, которую он явно нарвал во дворе.

Андрей. Здрасьте. Яна еще не спит?

Мать Яны. Она уехала.

25

Яна едет в полупустом вагоне метро, на коленях рюкзак.

26

Андрей бежит по улице с мальвой в руке.

27

Яна идет по подземному переходу.

28

Андрей едет в метро, стоя у дверей вагона. Только сейчас замечает в своей руке букет.

29

Вокзал, ночь. Яна садится в поезд «Минск – Москва».

Андрей с букетом мальвы выбегает из подземного перехода на платформу.

Андрей (*кричит*). Яна!

Яна задерживается на ступенях вагона.

Андрей (*подбегая и останавливаясь у вагона*). Зачем ты едешь?

Он стоит рядом с проводницей, но не замечает ее, смотрит только на Яну. Проводница глядит то на Яну, то на Андрея, но без излишнего любопытства.

Яна. К подруге.

Она делает шаг вверх по ступеням и поднимается в тамбур.

Андрей. Останься.

Яна. Зачем?

Андрей. Все будет хорошо. С работой, с деньгами...

Яна молчит. Проводница поднимается в тамбур.

Проводница. Отправляемся.

Проводница берется за ручку двери, чтобы закрыть ее.

Андрей. Ты же ничего с ребенком не сделаешь? Ты же не сделаешь?

Яны не видно – она уже ушла в вагон. Проводница поджимает губы, смотрит на Андрея, как на маленького мальчика, который сделал глупость, и закрывает дверь. Поезд трогается. Андрей идет следом за поездом, надеясь увидеть Яну в окно, потом бежит, отстает и с размаху бросает мальву на платформу. Хочет уйти, возвращается и собирает цветы.

30

Комната Андрея. Видеосвязь с казахами по скайпу. Аккуратно причесанный Упа в рубашке, галстуке и пиджаке сидит перед монитором на стуле на колесиках. Андрей сидит у противоположной стены на полу, сложив ноги по-турецки, и держит на коленях ноутбук.

Первый казах (*поднимает вверх один палец*). Америка – first.

Второй казах (*уточняет*). United States.

Первый казах (*поднимает второй палец*). Чайна – second.

Он поднимает третий палец и задумывается.

Второй казах (*подсказывает*). Корея, both – third[7].

Упа на каждую их реплику учтиво кивает. Вместо брюк, как можно было бы подумать, на нем шорты, на ногах шлепанцы, но казахам их не видно.

Первый казах. When you do America?[8]

Упа скашивает глаза – на мониторе рядом с окном, в котором он видит казахов, открыт чат. В этом чате Андрей пишет ему подсказки. Андрей стучит по клавишам, и в чате Упа видит подсказку: New York 3 weeks, LA 3 weeks, the rest 6 months.

Упа (*показывает казахам пальцы*). New York three weeks, Los Angeles three weeks, the rest of the United States – six months[9].

Первый казах. Six?

Андрей стучит по клавишам. В чате Упа видит: 4 months, half money at once[10]. Упа промокает лоб платком.

Дверь комнаты распахивается, и в комнату входит мать Андрея с чаем на подносе. Упа, улыбаясь казахам в монитор, отрицательно машет матери Андрея рукой. Андрей быстро ставит свой ноутбук на пол и, пригнувшись, ползет на четвереньках вдоль стены к матери.

Мать Андрея (*удивленно, делая шаг вперед*). Чай?

7. Обе – третья.

8. Когда вы делаете Америке?

9. Нью-Йорк – три недели, Лос-Анджелес – три недели, остальное в Соединенных Штатах – шесть месяцев.

10. Четыре месяца. Половина суммы – сразу.

Упа (*казахам, быстро*). One moment!

Он отталкивается ногами, проезжает на стуле к матери Андрея, но, не рассчитав расстояние и скорость, сбивает ее. Мать Андрея плюхается Упе на колени, выронив и костыль, и поднос. Поднос с грохотом падает на пол, чашки разбиваются. Андрей у стены хватается за голову. Упа, в панике подобрав костыль и отталкиваясь ногами, выезжает с матерью Андрея в коридор. Андрей, стоя на четвереньках, смотрит им вслед. Упа возвращается бегом, катя перед собой пустой стул, и, добежав так до стола, плюхается на стул.

Упа (*казахам, бурно жестикулируя*). I'm terribly sorry! A little earthquake! Common shit in Delhi[11].

Второй казах. You in Delhi?[12]

Упа. Delhi.

Второй казах. I want to see Delhi. I never was. (*Жестикулирует, показывая, что монитор надо развернуть к окну*). You do your computer SO and I see Delhi in window[13].

Упа (*нервничая*). Excuse me?[14]

Андрей на четвереньках возвращается на свое место.

Первый казах. You have girls in office?[15]

Упа (*растерянно*). Hm?

Первый казах (*жестами изображает женскую фигуру*). Girls! Call one girl to computer, I want say Hello![16]

Второй казах принимается хихикать и не может остановиться. Первый тоже хохочет. Андрей подползает на четвереньках к столу, протягивает снизу руку и отключает связь. Хохочущие казахи исчезают. Андрей открывает с ними чат и пишет: «Troubles with net. I can't hear you. Let's chat»[17]. Немного погодя казахи присылают ответ: «OK. America 3 months»[18]. Андрей усмехается, качает головой и пишет: «Ok, half money this Friday»[19]. Пока он пишет, Упа сидит, опустив голову.

Упа. Андрей, это тренажер для военных летчиков? Мне не нравится.

Андрей смотрит в монитор, ожидая ответ от казахов. Они отвечают: «NEXT Friday, friend»[20]. Андрей фыркает и отвечает: «Deal. bye»[21].

Упа (*продолжая*). Они будут учиться бомбить. Убивать людей. Ты так хорошо рисуешь. Горы, реки, города. Они полетят, бросят бомбы.

Ответ казахов в чате: «Bye bye».

Андрей закрывает чат.

Андрей. Это симулятор. Игра.

Упа. Потом будет не игра. Андрей, я пойду сказать «извините» твоей матери. Я ее напугал.

Андрей. Не напугал. Но все равно скажи. Ей нравится с тобой разговаривать.

Упа кивает и выходит.

31

Андрей сидит на полу в той же комнате и звонит по мобильному Яне. Гудки. Яна не берет трубку.

11. Я дико извиняюсь! Маленькое землетрясенне! Черт, в Дели.

12. Вы в Дели?

13. Я хочу видеть Дели. Я никогда не был. Вы делаете ваш компьютер так, и я вижу Дели в окно.

14. Простите?

15. У вас есть девушки в офисе?

16. Девушки! Позовите девушку к компьютеру, я хочу поздороваться!

17. Проблемы в сетн. Я вас не слышу. Давайте общаться в чате.

18. О'кей, Америка три месяца.

19. О'кей, половина суммы в пятницу.

20. В следующую пятницу, друг.

21. Договорились, привет.

32

Кухня Андрея. Мать Андрея и Упа пьют чай и смотрят индийское кино на планшете. В фильме поют и танцуют. Мать Андрея начинает подпевать и повторять жесты танцоров, Упа вскакивает и танцует, изображая индийского актера.

33

Компьютерная графика. Штурмовик летит над Дели, то снижаясь, то поднимаясь выше. Его обгоняет летящий на крысе Ганеша.

34

Миша работает за своим компьютером, одновременно качая на ноге дочку. По полу ползет черепаха.

35

Петр работает за своим компьютером. За его спиной Мила пылесосит комнату, гул пылесоса повторяет гул штурмовика.

36

Брум работает за компьютером. За его спиной стоят старики – его дед и бабка – и как завороженные смотрят на экран.

37

Андрей работает за своим компьютером. В комнате темно. Работает он, судя по его виду, давно – глаза уставшие и красные. Кладет голову на стол – рядом с грязной чашкой и крошками – и закрывает глаза.

38

Комната Андрея, день. Перед монитором Упа в пиджаке – сеанс связи с казахами по скайпу.

Первый казах. Great job![22]

Второй казах. Money on your account[23].

Упа (*с любезной улыбкой*). Thank you.

Первый казах открывает рот, чтобы что-то сказать. Но Упа тут же начинает махать рукой, прощаясь.

Упа. See you next week![24] (*Отключает связь и выдыхает.*) Jesus! Он переводит взгляд на Андрея, сидящего у стены с ноутбуком. Андрей, задумавшись, смотрит в пол. Так, молча, Андрей и Упа сидят на своих местах, в комнате тишина. За стеной раздаются ликующие звуки индийской песни – это мать Андрея на кухне пересматривает фильм.

39

Улица в Варшаве. В индийской забегаловке, где звучит та же самая песня, которую слушала мать Андрея, из-за стола встает рыжий парень со спортивной сумкой через плечо. Сумка пустая и легкая.

22. Великая работа.

23. Деньги на вашем счете.

24. Увидимся на следующей неделе.

Расплатившись, парень выходит на улицу, переходит на другую сторону и входит в банк.

40

Заправка на шоссе в Польше. У заправки стоит фура. Из кабины доносятся звуки все той же индийской песни. За фурой паркуется старый «фольксваген». Из «фольксвагена» выходит рыжий парень со спортивной сумкой через плечо, которая чем-то набита и тяжела. Парень подходит к кабине фуры. Из кабины выглядывает дальнобойщик, открывает дверь и забирает у рыжего сумку.

41

Фура едет по шоссе, в кабине играет все та же индийская песня. Фура проезжает польско-белорусскую границу.

42

Минская область. Фура едет по магистрали М2, подъезжает к выставке боевой техники – танки и противотанковые пушки. Рядом кафе «У Кургана», вдалеке Курган славы. Возле танков Миша с дочкой – пританцовывает на месте, укачивая ребенка. Дочка сидит у него в рюкзаке-кенгуру спереди. Фура останавливается. Дальнобойщик берет сумку и открывает дверь.

43

Кухня Миши. Миша, сидя на табуретке, раздает парням зарплату в долларах, раскрытая сумка лежит на полу. Парни – Брум, Филин, Петр и Грушин, – толкутся в кухне и в прихожей. Андрея там нет. Теща Миши невозмутимо сдвигает деньги в сторону, ставит на стол огромную кастрюлю. Рядом ставит башню тарелок, опускает в кастрюлю половник и вылавливает черепаху. Миша привычным движением снимает черепаху с половника, идет сполоснуть ее под краном и, пустив черепаху гулять по подоконнику, возвращается к пересчету денег.

44

Комната Чернового. Черновой за компьютером, открыт скайп. Пишет в чате: «Он вас обманул». Ему отвечают: «Как?» Имя собеседника в чате – Жуковец.

45

Лестничная площадка в доме Яны. Андрей звонит в дверь. Открывает мать Яны. Смотрит на Андрея. За матерью Яны появляется отец, щурится близоруко. Мать молчит, отец кивает Андрею, чтобы заходил.

46

Комната в квартире родителей Яны. На столе старый дисковый телефон. Отец, надев очки, набирает номер, глядя в записную книжку. В трубке гудки, потом женский голос отвечает: «Да».

Отец Яны. Здравствуйте, это говорит отец Яны. Можно?

В трубке тишина, потом слышен голос Яны.

Голос Яны (*в трубке*). Папа?

Отец Яны. Привет.

Он передает трубку стоящему рядом Андрею.

Андрей. Яна.

Родители Яны смотрят на него. Андрей поворачивается, чтобы стоять к ним хотя бы боком, если уж спрятаться от них невозможно.

Андрей. Возвращайся. Наш ребенок. Мой.

В трубке молчание.

47

Автосервис, день. Андрей входит в ангар.

48

Кабинет Марика в ангаре. Марик сидит за столом. Андрей вынимает из кармана полторы тысячи долларов и кладет на стол. Марик с улыбкой кивает и убирает деньги в ящик стола. Андрей поворачивается, чтобы уйти, но Марик жестом его останавливает и достает телефон. Надев аккуратные интеллигентские очки, Марик нажимает кнопки на телефоне.

Марик (*читает*). «Андрей Коваленко, 1988 г.р., улица Руссиянова, дом 2, квартира 116». Это же ты?

Андрей с недоумением кивает. Марик кладет телефон на стол, снимает очки, берет со стола короткий лом и встает. Андрей делает шаг назад. Марик обходит стол.

Марик (*кладя Андрею руку на плечо и разворачивая его к двери*). Пойдем.

49

Выход из автосервиса. Марик – в одной руке у него лом, другая на плече Андрея – выводит Андрея из ангара, ведет его за угол. За углом стоит машина «скорой помощи», задние двери открыты. Марик заводит Андрея в пространство между стеной и машиной «скорой помощи». В машине сидят два санитара, за рулем водитель.

Марик (*громко водителю*). Маленько назад! Чтобы мы как в коробочке стояли.

Водитель сдает немного назад. Открытые двери машины почти касаются стены ангара. Марик и Андрей оказываются действительно «как в коробочке». Санитары с любопытством смотрят на Андрея и Марика.

Марик (*Андрею*). Попросили тебе ноги переломать.

Андрей. Кто?

Марик укоризненно качает головой: мол, ты же знаешь, я такие вещи не говорю.

50

Машина «скорой помощи» у стены ангара – вид издалека. Вид глазами того, кто следит. Под раскрытыми дверцами машины видны ноги Марика и Андрея. Крик. Андрей падает.

51

Между стеной и машиной «скорой помощи». Андрей лежит, схватившись руками за ногу.

Марик (*тихо*). Громче! За нами следят.

Он замахивается ломом, бьет с громким выдохом, но останавливает лом в сантиметре от ноги Андрея.

Андрей. Аааааааааа!!!

Санитары тихо смеются.

Марик (*Андрею, тихо*). Тяни дольше.

Он снова замахивается.

52

Машина «скорой помощи» у стены ангара – вид издалека. Слышен долгий крик Андрея.

53

Железный решетчатый забор вокруг территории автосервиса. За забором стоит старый «жигуленок». В нем сидит Черновой, вцепившись в руль, и круглыми от страха глазами смотрит на машину «скорой помощи» и слушает крики Андрея.

54

Между стеной и машиной «скорой помощи». Андрей лежит на земле и кричит.

Марик (*санитарам*). Увозите. (*Андрею.*) Больше боли.

Андрей пытается кричать так, чтобы было больше боли. Санитары подхватывают его под мышки и затаскивают в машину. Марик закрывает одну дверцу, потом другую и машет водителю, в другой руке держа лом. Водитель заводит машину и трогает с места.

Санитар (*глядя на ноги Андрея в джинсах*). Придется отрезать.

55

«Жигули» за забором. Черновой испуганными глазами провожает машину «скорой помощи», которая выезжает с территории автосервиса. Губы у него трясутся. Он вынимает телефон и набирает сообщение: «Готово». Отправляет сообщение Жуковцу, потрясенно оглядывается.

56

Двор дома на улице Руссиянова. Машина «скорой помощи» останавливается у подъезда. Санитары помогают Андрею выйти из машины. Обе

его ноги от пальцев до колен в гипсе. Джинсы обрезаны выше колен. Андрей стоит на загипсованных ногах и неловко переступает с одной на другую. Санитар дает Андрею костыли. Андрей смотрит на костыли – на них наклейки: «Милосердие». Второй санитар сует ему кеды и отрезанные штанины джинсов. Андрей берет кеды и отрицательно мотает головой, и санитар бросает штанины в стоящую у подъезда урну. Санитары садятся в машину. «Скорая» уезжает. Андрей связывает шнурки кед и перекидывает кеды через плечо. Опираясь на костыли, ковыляет к подъезду. В этот момент дверь открывается, из подъезда выходит мать Андрея, опираясь на свой костыль.

Мать Андрея (*окинув сына взглядом, говорит строго*). Андрей.

Андрей. Поспорил с чуваком. Что месяц буду в гипсе ходить.

Мать Андрея. Ну и дубина же ты. Я в магазин.

Мать Андрея уходит. Андрей входит в подъезд и начинает неловко подниматься по лестнице к лифту, стуча костылями. Нажимает кнопку лифта – она не загорается. Прикладывает ухо к дверям лифта – тишина, лифт не работает. Чертыхнувшись, Андрей начинает подниматься по лестнице.

57

Двор на улице Руссиянова. У дома Андрея останавливаются «Жигули», оттуда выскакивает Черновой, идет к подъезду.

58

Андрей, стуча костылями, ковыляет по лестнице вверх. Внизу в подъезде хлопает дверь, слышны быстрые шаги. Андрея на лестнице догоняет Черновой.

Черновой. Андрей!

Андрей останавливается. Черновой бухается перед ним на колени.

Черновой. Прости меня, это я все Жуковцу рассказал! Я не знал. Я в церковь пойду, молиться буду!

Андрей. Да встань ты, богомолец. Что ты ему рассказал?

Черновой (*не вставая*). Всё. Про индусов. Прости меня.

Андрей (*обходя Чернового мелкими шажками, говорит с досадой, но спокойно*). Черт, опять все заново придумывать придется.

Черновой (*идет за Андреем на коленях*). Андрюха, прости меня! Я что угодно сделаю.

Андрей. У тебя машина на ходу? Подвези меня утром, в семь тридцать.

Андрей начинает подниматься дальше, не оглядываясь. Черновой остается стоять на коленях.

59

Улица перед вокзалом, утро. «Жигули» останавливаются у тротуара. За рулем Черновой. Андрей с костылями выбирается из машины.

Черновой. Андрюх, может, тебя подождать?

Андрей (*наклонившись*). Отпускаю грехи твои. Проваливай.

Черновой, моргая, опускает глаза.

Андрей. Кстати, потребуй с Жуковца наградные, отдай родителям.

Черновой смотрит на Андрея со стыдом и возмущением: мол, зачем ты меня так…

Андрей (*мягче*). Ладно. Я тебя простил. Езжай домой.

Андрей направляется к вокзалу, Черновой остается сидеть, потом заводит машину и уезжает.

60

Вокзал, утро. Андрей поднимается на платформу и идет по ней, опираясь на костыли и прыгая далеко вперед. Так, прыжками, он приближается к бухгалтеру Кожаному, который стоит у края платформы спиной к Андрею. Рядом с Кожаным огромный чемодан на колесиках. Кожаный курит трубку и пытается пускать дым кольцами. Андрей коротко свистит, Кожаный оборачивается и, узнав Андрея, давится дымом.

Кожаный (*отдышавшись, спрашивает с опаской*). Тоже едешь?

Андрей усмехается. Прибывает поезд «Москва – Прага». Андрей смотрит на номера вагонов. Кожаный с чемоданом подходит ближе к краю платформы.

Андрей (*насмешливо*). На отдых?

Кожаный не отвечает. Поезд останавливается. Проводница открывает дверь. Выходят пассажиры, которые ехали до Минска. Андрей стоит на месте, оглядывается. Кожаный забирается в вагон, с трудом таща за собой тяжелый чемодан. Оборачивается.

Кожаный (*Андрею*). Ты поосторожней себя веди. Добрый совет.

Андрей не смотрит на Кожаного, он ищет кого-то взглядом в толпе. Посадка заканчивается, поезд трогается. Мимо Андрея проходят люди. Андрей наконец-то видит Яну, прыгает на костылях ей навстречу.

Андрей (*остановившись перед Яной*). Повтори мне то, что ты тогда сказала.

Яна (*после паузы*). У меня будет ребенок.

Андрей. Всё повтори.

Яна. Я хочу, чтобы отцом был ты.

Андрей ждет: это еще не все, что должно быть сказано. Он смотрит на Яну с таким детским упрямым выражением, что она оставляет свою подозрительность и улыбается открыто.

Яна. Потому что я тебя люблю.

61

По улице Кирова, которая идет от вокзала к центру Минска, Андрей с рюкзаком Яны за плечами прыгает на костылях. Яна идет рядом. Мимо них идут прохожие, проезжают машины… ◆

Аннотации научных статей

Наталья Сиривля. В гостях у вечности
Как и Петр Шепотинник, автор документального телевизионного портрета «Хуциев. Сериал» (Россия) о режиссере-классике, критик пытается ответить на вопрос о причине долголетия фильмов Марлена Хуциева и о природе его уникального человеческого и художественного дара. Центральный сюжет жизни и творчества Хуциева – отношения с временем, которое мастер тщательно запечатлевает в эмпирике повседневности.
«Хуциев. Сериал», Петр Шепотинник, документальный сериал, уникальность дара, сюжет жизни, эмпирика повседневности, режиссер-классик

Лев Рошаль. Июльский дождь, дождь, дождь... слов
Глава из неопубликованной книги «Кинорежиссер Марлен Хуциев».

Игорь Савельев. Конец сезона
Эссе о культовом фильме Марлена Хуциева «Июльский дождь» в двух контекстах – актуальном, сегодняшнем, склонном ценить в картине эстетику, минуя этику, и в контексте поздних 60-х, когда режиссер подводил итог оттепели, лучшей поре XX века в стране.
«Июльский дождь», Марлен Хуциев, контекст, оттепель

Елена Стишова. Лейтенанты Победы. Археология
Фильм Марлена Хуциева «Был месяц май» автор рецензирует в новейшем, антропологическом контексте, возвращая читателя к гуманистическим идеям кино XX века.
«Был месяц май», Марлен Хуциев, контекст, антропология, гуманистические идеи

Нина Цыркун. Марсианская хроника
Рецензия на фильм Ридли Скотта «Марсианин» (США). Автор рассматривает фильм в жанре сай-фай как историю современного Робинзона, воспроизводящего возникновение и развитие капитализма как неизбежного пути человеческой эволюции. Герой фильма близок классическому образу персонажа вестерна без страха и упрека, осознающего свое предназначение.
«Марсианин», Ридли Скотт, фантастика, робинзонада, капитализм, вестерн

Евгений Майзель. В зонах турбулентности
Обзор многочисленных программ одного из самых синефильских российских фестивалей – МКФ стран Азиатско-Тихоокеанского региона «Меридианы Тихого». Во Владивостоке представлены образцы рафинированного и радикального кинематографа. Автор анализирует последние фильмы таких режиссеров, как Цзя Чжанкэ, Мохсен Махмальбаф, Бакур Бакурадзе, Хоу Сяосянь, Александр Миндадзе, Хун Роблес Лана, Апхичатпхонг Вирасетакун, и других лидеров чистого «арта» в мировом кино.
«Меридианы Тихого», Владивосток, кинофестиваль, история в кино, человек в истории

Нина Цыркун. Что теперь учитель пропил
Рецензия на фильм Сергея Пускепалиса «Клинч» (Россия). Автор рассматривает дебютный фильм известного актера и театрального режиссера как метафору осознания разными поколениями своей ненужности, возвращающей современную экзистенциальную ситуацию в России к периоду позднего советского застоя.
«Клинч», Сергей Пускепалис, гиперреалистичность, камерная драма, фантасмагория

Илья Бобылев. Прямая речь

В конкурсной программе 26-го Открытого фестиваля документального кино «Россия» в Екатеринбурге автор выделяет два фильма – «Не стреляйте в оператора!» (Россия) Валерия Тимощенко и «Перемирие» (Россия) Константина Смирнова. События и герои этих картин запечатлены в условиях военных действий. Критик отмечает, что один автор остается в рамках ангажированной экранной публицистики, а другой снял документальное кино от первого лица.

«Не стреляйте в оператора!», Валерий Тимощенко, «Перемирие», Константин Смирнов, пластическая формула войны, рутинизация войны

Виктория Белопольская. Труп твоего жюри

Критик и куратор международных фестивалей пишет о кризисе института жюри, связывая его, прежде всего с кризисом института кинофестиваля как учредителя эстетических ценностей и создателя репутаций. Автор полемической статьи считает, что система профессионального арбитража умерла, поскольку единственной важной фигурой сегодняшнего бытования кино является зритель.

Кризис института жюри, эстетические ценности, создатель репутаций, система арбитража, бытование кино, зритель

Юлия Бедерова. Нет такого органа

Известный музыкальный критик, размышляя о критерии объективности в оценке музыкального исполнительства, приходит к выводу, что ни представления о стилистической верности, ни констатация эмоционального воздействия не являются гарантией квалифицированного профессионального суждения. Конкретные ситуации и общие механизмы работы жюри различных конкурсов и премий показывают, что конфликт заложен в самой системе «слушатель – исполнитель – судья», а объективность тем не менее существует: она в уникальном по своей природе сознании воспринимающего.

Критерии объективности, стилистическая верность, механизмы работы жюри, конфликт, конкурс, сознание воспринимающего

Мария Щербакова. Черновик

Статья посвящена сложнейшей проблеме иных условий восприятия арткино. Отказ от концепции цельности в пользу множественности интерпретаций предполагает особого рода сцепление «случайных» связей. Они анализируются на примерах и классических фильмов, и картин современных авторов.

Арткино, интерпретация, восприятие, концепция цельности

SUMMARY

Without pathos
Marlen Khutsiev. Classic, actually. Filmmakers about the headmaster: Vadim Abdrashitov, Bakur Bakuradze, Alexander Zeldovich, Ilia Malakhova, Alexander Mitta, Alexei Popogrebsky, Ilya Khrzhanovsky, Pavel Chukrai.

Oleg Dorman
After hours
Marlen Khutsiev as a teacher.

Natalya Sirivlya
At eternity's
Review of Peter Shepotinnik's KHUTSIEV. SERIES (Russia). Basing on documentary series devoted to the filmmaker Marlen Khutsiev, the author tries to explain the reasons for his films' longevity and the nature of his creation. The focus of his work is relationship with time thoroughly fixed in the everyday routine.
KHUTSIEV. SERIES, Peter Shepotinnik, Marlen Khutsiev, documentary series, nature of creation, everyday routine, classic

«As far as a contemporary hero»
Discussion of the director's script ILYICH OUTPOST (ZASTAVA ILYICHA) at the Gorky Studio (1961). Published and commented by Alexandra Batalina.

I AM TWENTY
Soviet filmmakers on Marlen Khutsiev's I AM TWENTY. A set of stuff from ISKUSSTVO KINO, 1965, № 4.

Lev Roshal
July rain, rain, rain... of words
Excerpt from a book devoted to Marlen Khutsiev's JULY RAIN.

Igor Savelyev
Slow time
Marlen Khutsiev – actual classics. An essay on Marlen Khutsiev's cult picture JULY RAIN in two contexts – actual, pinpointing aesthetics without ethics, and that of the late 60s, when the filmmaker was summing up the epoch of the Thaw, the best one in Russian history of the 20th century.
JULY RAIN, Marlen Khutsiev, context, Thaw

Elena Stishova
Lieutenants of Victory. Archeology
IT WAS MAY yesterday and now. Marlen Khutsiev's IT WAS MAY is analyzed in the newest anthropological context, returning the viewer to the humanistic ideas of the 20th century.
IT WAS MAY, Marlen Khutsiev, context, anthropology, humanistic ideas

Nina Tsyrkun
Martian chronicle
Review of Ridley Scott's THE MARTIAN (USA). The critic considers the sci-fi movie as a story of a contemporary Robinson Crusoe, shadowing the rise of capitalism as an inevitable path of human evolution. The protagonist is close to a classical personage of a western, a knight without fear and blemish cognizant of one's mission.
Ridley Scott, THE MARTIAN, sci-fi, robinsonade, capitalism, western

Evgeny Maizel
In turbulence zones
Coverage of numerous programs of one of the most cinefilic Russian film festivals that is Asian Pacific regional Meridians of the Pacific in Vladivostok. The author analyzes the most refined and radical pictures by such helmers as Jia Zhangke, Mohsen Makhmalbaf, Bakur Bakuradze, Hou Hsiao-hsien, Alexander Mindadze, Jun Lana, Apichatpong Weerasethakul and other leaders of pure art in the world cinema.
Meridians of the Pacific, Vladivostok, film festival, history in cinema, man in history

Nina Tsyrkun
Why the teacher drinks now
Review of Sergei Puskepalis' CLINCH (Russia). The author considers full-length debut of the well-known actor and stage director as a metaphor of awakening of a sense of one's irrelevancy in different generations which returns contemporary existential situation in Russia into the period of the late Soviet stagnation.
CLINCH, Sergei Puskepalis, hyperrealistic, chamber drama, phantasmagoria

Ilya Bobylyov
Direct speech
Review of Valery Timoshchenko's DON'T SHOOT A CAMERAMAN! (Russia) and Konstantin Smirnov's CEASEFIRE (Russia). The author juxtaposes two pictures of the Competition program of the 26th Open festival of documentaries "Russia" in Ekaterinburg. The scene of the both is laid under military action. As a result the critic comes to the conclusion that the first stays within the frame of engaged screen political journalism, whereas the second is the specimen of documentary from the first-person perspective.
DON'T SHOOT A CAMERAMAN!, Valery Timoshchenko, CEASEFIRE, Konstantin Smirnov, plastic formular of war, routinization of war

Victoria Belopolskaya
Your jury's cadavre
The critic and curator of international festivals writes about crisis of the jury institution derived from crisis of the festival institution as the settler of aesthetical values and image-maker. The author polemically advances, that the system of professional arbitrage has gone, since the only vital figure nowadays is a viewer.
Crisis of the jury institution, aesthetical values, image-maker, system of arbitrage, viewer

Yulia Bederova
There is no such an institution
A noted music critic, reflecting over objectivity concept in evaluation of musicianship, states that due to concrete experience of juries working at various competitions, objectivity is based in the unique comprehension of the recipient.
Objectivity concept, stylistic exactness, mechanisms of the jury's working, comprehension of the recipient

Maria Shcherbakova
Draft
Analysis of conventions of comprehension of art cinema. The article is devoted to the complicated problem of the other conditions of perceiving of art cinema. Refusal from concept of entirety in favor of multitude presupposes a certain concatenation of accidental bonds. The latter are analyzed on specimens of both classical and modern pictures.
Art cinema, interpretation, comprehension, concept of entirety

Jakob Diehl
When the helmer appears an enemy
Interview by Marina Toropygina.

Darya Vardenburg
A Modeller
A script.

№9 (сентябрь) 2015

9

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 22.10.15. Подп. к печати 3.11.15
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 9,75

Заказ 205076
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Телеканала ТНТ

Телеканала РЕН

Компании «СТС Медиа»

Телеканала «Петербург – 5 канал»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2015

16+

ISSN 0130-6405